السرد العربي

أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي



طُبع بدعم من وزارة الثقافة
2011

السرد العربي

أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي الأول

٨-١٠/١١/٢٠٠٨

وملتقى السرد العربي الثاني

٣-٥/٧/٢٠١٠

تحرير وتقديم ومراجعة

د. محمد عبيد اللّٰه

منشورات رابطة الكتاب الأردنيين

٢٠١١

بدعم من وزارة الثقافة

• **ملتقى السرد**
أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي

• **رابطة الكتّاب الأردنيين**

• **الطبعة الأولى** 2011

• الطباعة: مطبعة السفير هاتف 4657015
• تصميم الغلاف: يوسف الصرايرة
• الصف والإخراج الفني: سمير اليوسف

• رقم الإجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر
• رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية 1
• ردمك

المحتويات

مقدمة

• د.محمد عبيد الله

يضم هذا الكتاب مجموعة مختارة من أوراق ملتقى السرد العربي الذي بادرت رابطة الكتاب الأردنيين إلى تنظيمه ابتداء من عام ٢٠٠٨، وذلك استجابة لتعاظم دور السرد وتنوع وجوه الإبداع السردي عالميا وعربيا، إلى جانب التطور المتوهج في النظريات النقدية المهتمة بالسرد، وكذلك تعمق الظاهرة السردية من خلال اهتمام عدد من الفلاسفة والمفكرين بها وبروز ما يسمى بالسرديات الكبرى، وانفتاح عالم السرديات على فضاءات رحبة عابرة للأنواع والأجناس والاختصاصات.

ولقد نجحت الرابطة في تنظيم الملتقى في دورتين حملت الأولى اسم الأديب والمفكر الأردني الراحل غالب هلسا تأكيدا لمكانته واعترافا بدوره وتأثيره المستمرين إبداعا ونقدا، كما تميزت الدورة الأولى باستضافة مبدعين رائدين أضاف حضورهما كثيرا من التوهج للملتقى وللمشاركين وللجمهور، وهما الروائي المصري الكبير بهاء طاهر، والقاص الفلسطيني الكبير محمود شقير. وانعقد الملتقى بمشاركة ما يزيد على ستين ناقدا وكاتبا أردنيا وعربيا في الفترة من ٨-١٠ تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠٠٨، وتضمنت أعماله جلسات نقدية وتكريمية ونقاشية أتاحت فرصة واسعة للتداول في راهن السرد ومستقبله، ووفرت فرصة للمعنيين والمهتمين لتبادل الآراء والحوار في قضايا شديدة الأهمية، بما يسهم في دفع مسيرة الإبداع الأدبي بعامة والسرد خاصة إلى مناطق جديدة دائما.

أما الدورة الثانية فانعقدت في الفترة من ٣-٥ تموز (يوليو) ٢٠١٠ محتفية باسم المبدع الروائي الراحل مؤنس الرزاز، وكرمت حنا مينة الروائي العربي السوري الذي ينتمي إلى

جيل الريادة والتأسيس. كما تميزت هذه الدورة بفتح نافذة للتواصل مع الآداب العالمية فاستضافت نقادا وأدباء من روسيا وتركيا شاركوا زملاءهم العرب اهتماماتهم وأسهمت مشاركتهم في إضافة تنويع آخر على أهداف الملتقى وآفاقه. وقد انتهت الدورة إلى التوصية بأن يحمل الملتقى في دورته الثالثة اسم: تيسير السبول صاحب الرواية اليتيمة المميزة في إطار بدايات الرواية الحداثية المختلفة.

وتميزت الدورة الثانية بإضافة جديدة أخرى تتمثل في تأسيس جائزة في مجال الإبداع السردي، وقد حملت في طبعتها الأولى اسم الراحل مؤنس الرزاز، ونالها المبدع الكبير بهاء طاهر الذي قابل التكرم بتكريم أرفع وأنبل، عندما فأجا الجمهور في حفل تسليم الجائزة ليعلن قبول الجائزة معنويا والتبرع بقيمتها المادية لتأسيس صندوق لترجمة الأدب الأردني يبدأ مشاريعه بترجمة الرواية الرائدة: أنت منذ اليوم لتيسير سبول.

ولقد بذلنا الجهد كله في نشر أكبر عدد ممكن من الأبحاث والأوراق والشهادات التي قدمت في الدورتين، واستجبنا لديمقراطية الروح السردية فلم نمنع فكرة لأننا نختلف معها، وإنما تصورنا هذا الكتاب على هيئة حوار ضمني وأصوات تتأسس على مبدأ الأصوات السردية وتغتني بلغة الحوار السردي بنبراته المختلفة.

وإذ ننفّذ وعدنا بنشر أوراق الملتقى ليكون في ذلك خطوة أخرى لتكريس الملتقى وتثبيت دعائمه، لنأمل من الهيئات الإدارية القادمة أن تواصل تنظيمه والإفادة من السمعة والمكانة التي حققها –رغم قصر عمره – بين الملتقيات والمؤتمرات العربية المشابهة. كما ندعو مجدداً إلى العمل على تنظيم ملتقى شعري على القواعد نفسها ليتكامل مع ملتقى السرد في تغطية جانب واسع من اهتمامات أعضاء الرابطة وأدبائها من مختلف الأجيال والاتجاهات.

وفي الختام أجدد الشكر والتقدير لوزارة الثقافة التي مثلت شريكا حقيقياً لنا في هذا الملتقى فانعقد بدعمها في دورتيه الأولى والثانية، إضافة إلى حفل تسليم جائزة السرد، ونشر هذا الكتاب. كما أشكر أولئك الأصدقاء الذين تحمسوا معنا لهذا المشروع فقدموا دعما غير منقطع وأسهموا بقوة في تثبيت هذه الفعالية لتكون علامة مميزة تؤكد الدور الثقافي والإبداعي لرابطة الكتاب الأردنيين.

كلمة رئيس الرابطة
في افتتاح ملتقى السرد العربي الأول- دورة غالب هلسا

• سعود قبيلات

يجمعنا اليوم هذا الملتقى الثقافيّ العربيّ المهمّ الذي يحمل اسمَ أديبِنا الكبير الراحل غالب هلسا، ومن الطبيعيّ أنْ يحمل ملتقىً عربيّ للسرد اسمَ غالب هلسا؛ فهذا الأديب الأردنيّ الكبير، الذي ولد ونشأ وترعرع في قرية ماعين، في ضواحي مأدبا، تحوّل عبر تجربته الإبداعيّة والإنسانيّة إلى أديبٍ عربيٍّ بكلِ ما لهذه الكلمة مِنْ معانٍ وظلال. فكتابته لم تقتصر على الشأن الأردنيّ، ولم تتناول الحياة الأردنيّة وحدها، بل تعدّت ذلك إلى تناول صورة الحياة العربيّة ودلالاتها في بلدان عربية مختلفة، إلى حدّ أن الكثيرين كانوا يظنونه أديباً مصرياً، أو فلسطينياً، على سبيل المثال. والبعض كان يرى، رغم معرفته ببلد غالب هلسا الأصليّ، أنه أديب مصري بحكم غلبة الأجواء المصرية في معظم رواياته. ولم يكن غالب هلسا عربيّاً في كتابته، فقط، بل أيضاً بالاهتمامات والهموم التي ظلّ منشغلاً بها حتى آخر حياته. وكان عربيّاً أيضاً في تنقّله مِنْ بلدٍ عربيٍّ إلى آخر، حتى نهاية حياته.

ولذلك، فهذا الملتقى يستمدّ أهميته من هذا الاسم الكبير الذي يحمله، ومن أهميّة الموضوعات التي يتناولها في مجال السرد العربيّ، ومن حرصه على انتقاء مشاركين عرب وأردنيين يليقون بهذا الاسم الكبير.

لقد عاش غالب هلسا معظمَ حياتِه بعيداً عن وطنِه الأصليّ، مع الأسف، وحُرم معظمُ أبناءِ وطنِه من قراءة كتبه ردحاً من الزمن. ولذلك، فقد رحب المثقّفون الأردنيّون بالسماح

رسمياً بنشر كتبه وتوزيعها في بلادنا، منذ أوائل تسعينيّات القرن الماضي، ثم بتعديل شروط جائزة الدولة التقديريّة لتسمح بمنحها للراحلين، وقد منحت بعد ذلك مباشرة للراحل غالب هلسا. الأمر الذي نظرنا إليه، في رابطة الكتاب الأردنيين، بوصفه تطوّراً إيجابيّاً يستحق التنويه والتشجيع، ولذلك فقد سيّرنا في العام الماضي مسيرةً ثقافيّة حاشدة إلى بلدة ماعين (بلدة غالب هلسا)؛ حيث زرنا أطلالَ البيتِ الذي ولد فيه ونشأ وترعرع، وأقمنا مهرجاناً خطابيّاً عند مشارف ماعين الغربيّة، في المكان نفسه الذي كان غالب الطفل، ثمّ الفتى، يجلس فيه وينظر إلى انحدار الغور العميق نحو أخفض بقعةٍ في العالم؛ حيث البحر الميّت ونهر الأردن، ثمّ صعوده باتجاه مرتفعات فلسطين.. فلسطين التي تغلغلتْ في قلب غالب ووعيه وشدّته مِنْ ياقته إلى فضائها الإنسانيّ حتّى آخر رمقٍ.. فلسطين التي ننظر إليها الآن، نحن القادمين في إثر خُطى غالب هلسا، عبر المنحدرات نفسها، فلا نرى إلا دمَ أهلنا يراق، وأرواحهم تُحاصر في غزّة، وتُزهق، مِنْ دون أنْ تبدر تجاه معاناتهم أيّة ردّة فعلٍ عربيّة جديّة تجعلهم يشعرون بأنّ لهم أهلاً وأخوةً يألمون لألمهم ويحلمون معهم بغدٍ حرّ، وبجسدٍ واحدٍ حيّ لا تنهشه الخلافات ولا تعيقه المواجع.

وفي مطلع هذا العام (٢٠٠٨) أصدرت رابطة الكتاب الأردنيّين، بدعم مِنْ وزارة الثقافة، الأعمالَ الروائيّةَ والقصصيّةَ لغالب هلسا في طبعة أنيقة، لتباع بسعر التكلفة تقريباً. وقد تبرّع ورثةُ غالب هلسا، مشكورين، بمنح حقوق نشر وتوزيع جميع مؤلّفاته لرابطة الكتّاب الأردنيّين، كما أنّهم تكرّموا أيضاً بمنح بيته القديم للرابطة لتعيد بناءه وتحوّله إلى مركزٍ ثقافيّ، ولذلك فقد فتحنا حساباً خاصّاً في البنك مِنْ أجل إنجاز هذا المشروع المهمّ، وقد بدأتْ التبرّعات ترد بالفعل إلى هذا الحساب.

وفي السياق نفسه، أيضاً، جاء ترتيب ملتقى السرد، هذا، الذي يعقد الآن بدعم مِنْ وزارة الثقافة. وأودّ بهذه المناسبة أنْ أوجّه الشكر لمعالي الوزيرة التي جعلتْ الشراكةَ بيننا وبين الوزارة واسعة ومتعدّدة وجوهريّة؛ بدءاً مِنْ دعم الوزارة لنا في إصدار مجلة "أوراق" الفصليّة التي تصدرها الرابطة وانتهاءً بدعم مؤتمرنا الكبير هذا.

السيدات والسادة الكرام

من الفقرات الأساسية التي يشتمل عليها هذا الملتقى فقرةُ ضيف الملتقى، وقد اختير ضيفاً لهذه الدورة الأديبُ العربيُّ الفلسطينيُّ المعروف محمود شقير، الذي يلتقي مع غالب

هلسا في الفكر، وفي الكفاح، وفي المعاناة، وفي إضطراره للتنقل من بلد إلى آخر، وفي الموقف الإيجابيّ من الحياة ومن الهموم والقضايا العربيّة والإنسانيّة، وفي السعي الدائم للتجديد في الشكل الفنيّ لكتابتهما وفي مضامينها.

ومحمود شقير ليس غريباً على هذا البلد ولا على مثقّفي هذا البلد؛ فقد كان يُعتبر لزمن طويل أديباً أردنيّاً ومواطناً أردنيّاً، وعاش ردحاً من عمره في عمّان، وكان عضواً نشيطاً ومؤثراً في رابطة الكتاب الأردنيين وفي هيئاتها الإداريّة المتعاقبة.

فاسمحوا لي أن أرحب بصديقنا وزميلنا ورفيقنا القديم، الأديب المبدع الأستاذ محمود شقير. وأنْ أعبّر عن سعادتي، أنا وزملائي في رابطة الكتاب الأردنيّين، باستضافة هذه المجموعة المميّزة من الكتاب والأدباء والمثقفين العرب، آملين لهم إقامةً طيّبةً في بلادنا، ونجاحاً باهراً في ملتقاهم هذا.

ولكم، ولهم، بالغ شكرنا وتقديرنا على وجودكم الكريم بيننا ومؤازرتكم لنا في العمل مِنْ أجل إنجاح هذا النشاط الثقافيّ الكبير.

كلمة رئيس اللجنة المنظمة

في افتتاح ملتقى السرد العربي الأول

• د.محمد عبيد الله

نلتقي هذا الصباح بمناسبة افتتاح "ملتقى السرد العربي الأول- دورة غالب هلسا" الذي اقترحته لجنة النقد والدراسات وتابعت تطوير فكرته وتنفيذها مع الهيئة الإدارية لرابطة الكتاب الأردنيين، إضافة إلى التشاور معكم ومع غيركم من الأصدقاء والمبدعين ممن أفدنا منهم أثناء التحضير لانعقاد الملتقى منذ ما يزيد على العام. إنه ملتقاكم السردي الذي أردنا أن يكون ملتقى عربياً جامعاً يمثل إضافة نوعية للمؤتمرات والملتقيات العربية والعالمية المعنية بالسرد والسرديات، دون أن يقتصر الإهتمام على الرواية وحدها، إذ لا بد أن يتسع للظاهرة السردية كلها: مفاهيم وتاريخاً وأنواعاً وأنماطاً وتجليات وأعلاماً... ولكننا ما نزال على العتبة الأولى ويحتاج أمر السرديات وشؤونها إلى خطوات قادمة كثيرة لتطوير هذا الحقل وتحفيز النقد على مواكبة التطورات والتحولات والإنجازات النصية والإبداعية في هذا المجال الحيوي من مجالات إبداعنا العربي الراهن.

الحضور الكرام

لقد تشرفت الدورة الأولى بأن تقترن باسم كاتب وناقد ومناضل عربي أردني معروف هو غالب هلسا، الذي يرادف عندنا معنى الاستقلال والحرية والكرامة والموقف النبيل.. وننظر لهذا الاسم بوصفه حرزاً أميناً يذكّر المثقفين المعاصرين بمكانة السرد ودوره المقاوم دون

إخلال بمقتضيات الجمال والمتعة والفن. أما محمود شقير القاص الفلسطيني المعروف فقد اخترناه ضيفاً محتفى به وبإنتاجه في الملتقى ليمثل هذا الاحتفاء تقديراً لشقير على مشواره الطويل المميز ودوره في تطوير القصة القصيرة في فلسطين والأردن وتوجهاته التجريبية الرائدة منذ بداية الستينات من القرن الماضي، وقبل هذا وبعده أردنا أن نعزّز تضامننا مع الثقافة الفلسطينية الوطنية في هذه الظروف الصعبة، وليس أنقى من اسم محمود شقير ليمثلها ويؤكد إمكاناتها المتجددة المتحدية. كما أردنا من ناحية أخرى أن نبرز مكانة القصة القصيرة التي تكاد الرواية برواجها وانتشارها أن تبعدها عن الأضواء والاهتمام.

أما بهاء طاهر الذي أفردنا له لقاء مفتوحاً مع المشاركين والمثقفين الأردنيين فهو من تعرفون جميعاً، في بهاء كتابته وطهارة مواقفه، ولقد نالت أعماله كثيراً من التقدير والجوائز المرموقة في طبعاتها العربية والأجنبية، وفي العام الحالي وحده نالت روايته "واحة الغروب" جائزة (البوكر) العربية في دورتها الأولى، وفي الأيام القليلة الماضية نالت روايته "الحب في المنفى" بطبعتها الإيطالية واحدة من أرفع الجوائز الإيطالية. ومع الأعلام الثلاثة: هلسا وشقير وطاهر تجتمعون بإبداعكم وتميزكم وتجاربكم المتنوعة لنبدأ معاً مسيرة ملتقى عربي جديد ينعقد دورياً في عمّان بأفقها العربي الإنساني، ليكون موعداً متجدداً مع الكتابة المختلفة، ومع الإبداع الحقيقي الصادق، الذي يضع المبدع العربي أمام مسؤولياته تجاه ثقافته ومجتمعه، فلكم جميعاً كل الشكر على حضوركم ومشاركتكم.

ونأمل أن نتمكن قريباً من نشر أعمال هذا الملتقى لنضيف مرجعاً جديداً للمكتبة العربية في مجال السرديات. كما نخطط في الدورات القادمة أن ننتقل من عمومية الدورة الأولى إلى محاور أكثر ضبطاً وتحديداً ومنهجية، ويمكن أن تفضي المشاورات معكم إلى بلورة عنوان الدورة الثانية ومحاورها وضيوفها ليبدأ التحضير لها مع انقضاء أعمال ملتقانا هذا.

والمأمول أيضاً أن يكرّس الملتقى شكلاً مهماً من الفعاليات الدورية المنتظمة المتراكمة التي تساعد على بلورة المؤسسية وعلى تراكم الإنجازات ونموها عاماً بعد عام ودورة بعد أخرى، وهو ما لا نجده بوضوح في سجل نشاطات الرابطة رغم تاريخها الطويل، والأمر نفسه ينسحب على نشاطات معظم الروابط والاتحادات العربية، فرغم مرور عقود على بعض تلك الاتحادات والهيئات فإنها لا تكّون تراكماً نامياً حيوياً، بل تبدو في صورة انقطاعات متتابعة تنشغل بالتنافس الانتخابي أكثر من الانشغال بالهم الثقافي المشترك، حتى استقر في البال

أن هيئاتنا الأدبية والثقافية قصيرة النفس تميل إلى الطارئ والسريع، ولا تبرمج فعاليات تتصف بالديمومة والاستمرار والتراكم.

الحضور الكرام

ما كان لهذا الملتقى أن ينعقد اليوم لولا دور الهيئة الإدارية للرابطة ودور رئيسها المبدع سعود قبيلات فقد رحب بالمشروع ودعمه منذ أن كان فكرة تدور في البال، وأسهمت إدارة الرابطة في بلورته بالنقاش وتحمست له وقدمت كل الإمكانات لتنفيذه في أفضل الظروف الممكنة. أما وزارة الثقافة فهي شريكنا في تأسيس هذا الملتقى وإخراجه من مستوى القوة إلى مستوى الفعل، ولقد رحبت الوزارة بمشروع الملتقى وقدمت له الدعم المالي والإداري، وسهلت لنا كل سبيل ممكن، من دون أي تدخل في شؤون الملتقى أو محاوره أو أسماء ضيوفه... والشكر لكل الكوادر والإدارات التي تعاونت معنا وما زالت لضمان نجاح الملتقى وانعقاده بحضور هذه النخبة المميزة من المبدعين والنقاد الذين نعتز بمكانتهم وإبداعهم المتجدد.

إن انعقاد هذا الملتقى نتاج المناخات الإيجابية التي أحاطت بنا وشجعتنا وساعدتنا على تجاوز العقبات. كذلك لا بد من التنويه بدور مختلف الجهات الإعلامية الأردنية التي رحبت بالملتقى وعممت فكرته، فالشكر لهم جميعاً على ما أبدوه من اهتمام. والشكر لكل من قدم جهداً أو دعماً أو تشجيعاً لينعقد الملتقى بحضوركم هذا الصباح لنشهد بداية لمشوار طويل نأمل أن نتمّه أو يتمّه زملاء وسرديون آخرون.

كلمة المشاركين في ملتقى السرد العربي الأول

• **نبيل سليمان**

الأخوات والإخوة:

كالعهد بها، تجمعنا عمّان.

كالعهد بها، تجمعنا رابطة الكتاب الأردنيين.

وكالعهد به: يجمعنا غالب هلسا.

على بركة الرواية نجتمع.

على بركة القصة القصيرة، نجتمع.

على بركة السرد والسرديات إبداعاً ونقداً، نجتمع.

الأخوات والإخوة:

على الرغم من كل ما يقال عن عصر الصورة الإلكترونية، وعن غيره، ربما كنا حقاً في زمن الرواية.

وربما كانت الرواية حقاً أكبر الفنون الأدبية أهمية في التاريخ الحديث، على الأقل، لقدرتها غير المحدودة على التفاعل مع العالم الجديد، أي عالمٍ جديد. أوعلى الأقل، لأنها بحث دائم عن قيم نبيلة في عالم يتردى.

لكن الأهمية أيضاً، وكما شاء هذا الملتقى، هي للقصة القصيرة. وسوف تتعزز الأهمية

لإبداع السرديات جميعاً، ولنقدها، بما سيتحقق من طموح هذا الملتقى في أن يتحول إلى فعالية دورية، وليجمعنا، في الدورة القادمة مؤنس الرزاز مثلما يجمعنا اليوم غالب هلسا، ومثلما يجمعنا دوماً المبدعون والمبدعات في الأردن الجميل.

أما الآن، فاسمحوا لي، باسم من قدم إلى هذا الملتقى، من مصر والجزائر والعراق وفلسطين وسوريا، أن أحيي من اخترتم للتكريم: المبدع الفلسطيني محمود شقير، الذي ما فتئ شعاعه يتقد، فلسطينياً وعربياً، وهو يثري فن القصة القصيرة. واسمحوا لي أيضاً أن أحيي من اخترتم ضيفاً لهذا الملتقى: بهاء طاهر الذي سميته بحقّ: البهيّ الطاهر، والتحية دوماً لكل من خطط ونفذ وآزر هذا الملتقى.

أيها الحفل الكريم: ما من ريب في أن الأيام الثلاثة المعقودة لهذا الملتقى، سوف تعمق الحوار وتخصبه بين اتجاهات وأجيال وتجارب شتّى، إنّ في الإبداع الروائي والقصصي، أو في النقد. وفي الآن نفسه، لن يغيب عنا لحظة ما يعتمل في بلادنا وفي العالم، لا فرق بين اعتقال كتاب أو وحشية مستوطن إسرائيلي أو تفاقم الجوع، مثلما لا يغيب عن بالنا لحظة ما يبدع المبدعون والمبدعات في كل أرض. ففي حضرة ذلك كله يسطع معنى أن نلتف اليوم حول اسم غالب هلسا، وأن نلتقى بهذا الحضور المميّز لأهل الإبداع والنقد في الأردن.

كلمة رئيس الرابطة

في افتتاح ملتقى السرد العربيّ الثاني – دورة مؤنس الرزّاز

• سعود قبيلات

ضيوفنا الأعزّاء

السيِّدات والسادة المحترمين

أودُّ أنْ أعبِّر، في البداية، عن سعادتي، وزملائي في الهيئة الإداريَّة لرابطة الكتَّاب الأردنيين، باجتماعنا هنا اليوم لإطلاق الدورة الثانية لملتقى السرد العربيّ.. دورة مؤنس الرزَّاز.

عُقِدتْ الدورةُ الأولى قبل حوالي سنتين ونصف، وحملت اسمَ الأديبَ الأردنيَّ الراحلَ غالب هلسا.

في كتابه المخطوط "الاعترافات الجوّانيّة"، يخاطب مؤنسُ الرزَّارز، غالبَ هلسا، وعرارَ، وتيسيرَ السبول، مراراً، باعتبارهم المجموعة الإبداعيَّة التي ينتمي إليها؛ ليس، فقط، لأنَّهم جميعاً ينتسبون إلى بلدٍ واحد، ولكن لأنَّهم، أيضاً، يشتركون في الهمومِ، والاهتماماتِ، وعددٍ من السمات الفنيَّةِ والخصائص الإنسانيَّةِ.

فهم يشتركون في:

١. لغتِهم الحارَّة، السلسة، المتدفِّقة، التي تعبِّر عن مضامين إنسانيَّة عميقة وغنيَّة، وفي كسرهم اللغةَ التقليديَّةَ والأساليبَ النمطيَّةَ؛

٢. ميلِهم الواضحِ للكتابةِ الحداثيَّةِ غير المجَّانيَّةِ، التي تتَّسم بأصالةٍ فنيَّةٍ عالية؛

٣. تحوّلِ القضيَّةِ العامَّةِ، لدى كلٍّ منهم، إلى شأنٍ خاصٍّ، وشخصيٍّ؛ إلى حدٍّ مهلك؛

٤. مثَّلتْ حياةُ كلٍّ منهم نوعاً من التراجيديا الإنسانيَّةِ الحادَّةِ، ورحل عن الحياةِ بصورةٍ مبكِّرةٍ نسبيّاً؛

٥. نصرتِهم القويَّةِ لمبادئ العدلِ والتنويرِ والحريَّةِ والديمقراطيَّةِ.

وسوى ذلك العديد من السماتِ المشتركةِ التي جمعتْ بين هؤلاء الأدباء الأردنيين المميَّزين، الذين لم يحظوا خارج بلادنا بالاهتمام اللائق بهم والمنصف لإنجازاتهم الإبداعيَّة.

كان مؤنس كثيراً ما يتحدَّث عما يمكن تسميته بلعنة البلدان الصغيرة وغير المركزيَّة، ومِنْ ضمنها بلادنا. حيث مهما كانت إنجازاتُ الناس، في مثل هذه البلدان، كبيرةً ومهمَّة، فإنها، على الأغلب، لا تكون مرئيَّةً ومقدَّرةً بصورة منصفة في الخارج.

مِنْ أجل هذا كان إطلاق ملتقى السرد، قبل سنتين ونصف تقريباً. أي مِنْ أجل إنصاف التجارب الإبداعيَّة الأردنيَّة والعربيَّة الكبيرة، ومِنْ أجل أنْ نتبادل المعرفة والاطِّلاع بشأن التجارب السرديَّة المختلفة التي تنتمي إلى مختلف أنحاء العالم العربيّ، بل وفي هذه الدورة يسرّنا أنْ تكون حاضرة بيننا تجاربُ إبداعيَّة ورؤى نقديَّة مِنْ خارج العالم العربيّ يقدِّمها أصدقاءُ مِنْ روسيا ومِنْ تركيا.

وضيفنا، المكرَّم هذه المرَّة، هو الأديبُ العربيُّ الكبيرُ حنّا مينه، بتجربتِه الإبداعيَّةِ الكبيرةِ، التي ساهم مِنْ خلالها بتطويرِ الروايةِ العربيَّةِ والكتابةِ السرديَّةِ العربيَّةِ بشكلٍ عامّ.

أمَّا أديبنا الراحل مؤنس الرزَّاز، الذي تحمل هذه الدورة مِنْ ملتقى السرد العربيّ اسمَه، فإنَّ طيفَه يحلِّق اليوم بيننا، وذكراه تستثير وجداننا.

كان مؤنس إنساناً مميَّزاً، يصعب نسيانه مِنْ كلِّ مَنْ تعرَّف عليه. كان مفعماً بالحياة ومقبلاً عليها؛ ولذلك فُجع بها عندما تحوَّلتْ إلى مجرَّد عيش؛ فراح، في السنتين الأخيرتين مِنْ حياته، يطلب الموت، بديلاً لها، متغزِّلاً، في مذكِّراته الجوّانيَّة، بما أسماه، ساخراً، آلهة الموت في الحضارة الرزَّازيَّة البائدة (إزرا).

كان مؤنس بؤرةً دافئة يتجمّع حولها العديد من الأصدقاء مختلفي الميول والاتِّجاهات والاهتمامات، ولكنَّه كان، في الوقت نفسه، يعاني مِنْ وحدةٍ قاتلة.

وبالرغم مِنْ كلّ الوقت الذي كان يمضيه مع أصدقائه العديدين، وسعيه الدائم للهروب مِنْ وحدته الموحشة، فقد كان يواصل الاطِّلاع على التجارب الإبداعيَّة المتألِّقة، ويواصل الانشغال بتطوير معارفه وخبراته، ويواصل الكتابة. كان مرهفاً جدّاً، وقلقاً، ومعذَّباً.. وفي الحقيقة، كان طفلاً كبيراً وجد نفسه وسط دوَّامة من الأنواء والعواصف.

لا أستطيع أنْ أصدِّق أنَّ هذا الإنسان الكبير والجميل لم يعد بيننا؛ وحين أقرأ مخطوطَه "السيرة الجوّانيَّة"، يحزنني أنْ أجد الكثير من الحوارات الحزينة التي أدارها مِنْ طرفٍ واحد مع صاحب هذه السطور ومع العديد من الأصدقاء، دون أنْ يتسنَّى لأيٍّ منّا أنْ يقول له شيئاً بشأن أسئلتِه الفجائعيَّة، التي تعبِّر عن الكثير من الشعور بالألم والحزن والوحشة.

مأساة مؤنس الرزَّاز هي مأساة جيل كامل صحا على نفسه في عصرٍ كان مزدحماً بأفكار التنوير، وبالأحلام الكبيرة المفتوحة على أقصى الطموحاتِ الوطنيَّةِ والقوميَّةِ والإنسانيَّةِ، وبالاندفاعِ البطوليِّ لإحداث التغيّراتِ الجذريَّةِ المنشودةِ، والانهماكِ الحثيث في صنع المستقبلِ الإنسانيِّ الجميلِ كما هو مأمول. ثمَّ فجأة، خمد هذا الصخبُ الإنسانيُّ العظيمُ، وتوقَّف الاندفاعُ، وماتت الحيويَّةُ، وتوارتْ الثقافةُ الرفيعةُ وقيمُ التنويرِ والأحلامُ الكبيرةُ، ليتصدَّر المشهدَ رجالُ المالِ وأجراؤهم، ولتسود رطانةٌ فجَّةٌ وتافهةٌ مجملَ الخطابِ الإنسانيِّ، وتسيطرَ مفاهيمُ وقيمُ منحدرةٌ إلى حدٍّ يقارب المستوى البيولوجيَّ. فماذا عساه يفعل إنسانٌ مرهفٌ، ومبدعٌ مميَّزٌ، وصاحبُ مثلٍ نبيلة وقيم إنسانيَّة راقية، إذا ما وجد نفسَه محاصراً في مثل هذا الزمان؟! زمانِ البزنس واقتصادِ السوق؛ حيث "شرعيَّةُ" البيعِ والشراءِ تعلو فوق كلِّ الشرعيَّاتِ والشرائع، وحيث "القيمةُ المضافةُ" تنتقص، لحسابها، مِنْ كلِّ القيم التي تعارف عليها البشرُ. البشرُ الحالمون، المهمّشون، المحرومون، والمقصيّون. ويتعالى صياح وسطاء البورصة، وسماسرةِ الحربِ والقتلِ والدمارِ، معلناً انتهاءَ زمنِ الثوراتِ والأيديولوجيّات (يقصدون المبادئَ)، بل وانتهاءَ الزمانِ نفسِه، والجمالِ، والفنِّ، والإبداع؛ ليطغى مفهومُ السلعةِ، ويترتَّب على الإنسان أنْ يفرح لأنَّه هو نفسه أصبح سلعةً؛ فإذا ما أراد معرفةَ قيمته فما عليه إلا أنْ يعرضَ نفسَه في السوقِ لعلَّ الحظَّ يوافقه فتعمل قوانين العرض والطلب لصالحه.

السيِّدات والسادة

ضيوفنا الأعزَّاء

أسرة أديبنا الكبير الراحل مؤنس الرزّاز

كلُّ ما نطمحُ إليه، ونحن نحتفلُ بإطلاقِ أعمالِ ملتقى السردِ العربيِّ – دورةِ مؤنسِ الرزَّاز، هو أنْ نفيَ أديبَنا الكبيرَ ولو قسطاً يسيراً منْ حقِّه علينا وعلى بلدِه وعلى أمّتِه وعلى الأوساطِ الأدبيَّةِ والثقافيَّةِ الأردنيَّةِ والعربيَّة. ونأمل أنْ تستمرّ الجهودُ، وتتنوَّع، للتعريف بأدبائنا الكبارِ المميَّزين وإلقاءِ الضوءِ على أسمائِهم وإبداعاتِهم.

وأودُّ، بهذه المناسبةِ الطيِّبةِ، أنْ أتقدَّمَ بجزيلِ الشكرِ والتقديرِ إلى معالي وزيرِ الثقافةِ الأستاذِ نبيه شُقم، لدعمِه هذا الملتقى ومساندتِه له، وتوفيرِه ما يقاربَ نصفَ تكاليفِه الماليَّة، وتقديمِه كلَّ أشكالِ المساندةِ المعنويَّةِ والتسهيلاتِ الضروريَّةِ لإنجاحه. كما أشكر جريدةَ الرأي، التي ساهمت بقسطٍ من تكاليفِ هذا الملتقى.

وأشكر، بكلِّ المحبَّةِ والتقديرِ والاعتزازِ، أصدقاءنا.. أصدقاءَ الرابطةِ، الذين وقفوا إلى جانبنا، وقدَّموا أكثرَ منْ نصفِ تكاليفِ الملتقى، وساندونا، وشجَّعونا على المضيِّ قدماً في الإعدادِ له.

كما أشكر اللجنةَ المنظِّمةَ وزملائي في الهيئةِ الإداريَّةِ على الجهودِ التي بذلوها في الإعداد للملتقى، وأشكر ضيوفَنا الأعزَّاءَ الذين لبّوا دعوتَنا، وتجشّموا عناءَ السفرِ إلى بلادنا ليشاركوا في هذا الملتقى، متمنِّياً لهم إقامةً طيِّبةً في بلادِنا. وأشكر جميعَ الحضورِ لمشاركتهم في احتفالنا هذا. وفي الختام، أتمنَّى للمشاركين النجاح في أعمالهم والتوصّل إلى أفضل النتائج.

رابطة الكتاب الأردنيين

البيان الختامي لملتقى السرد العربي الأول-دورة غالب هلسا

٨-١٠ تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠٠٨

نظمت رابطة الكتاب الأردنيين بدعم من وزارة الثقافة ملتقى السرد العربي الأول-دورة غالب هلسا في الفترة من ٨ إلى ١٠ تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠٠٨. وأقيمت جلسات الملتقى وفعالياته في قاعة المؤتمرات بالمركز الثقافي الملكي في عمان. وتوزعت وقائع الملتقى على عشر جلسات، أفردت الأخيرة منها لمقاربة تجربة القاص والمبدع الفلسطيني محمود شقير بمناسبة اختياره ضيفا محتفى به في الملتقى. كما خصصت إحدى الجلسات للقاء مفتوح مع الروائي والكاتب العربي الكبير بهاء طاهر. كما أفردت مائدتان مستديرتان شارك فيهما عدد من المبدعين والنقاد، الأولى لمناقشة قضايا الرواية العربية الجديدة، والثانية لمناقشة واقع القصة القصيرة العربية ومستقبلها. وقد شارك في فعاليات الملتقى قرابة سبعين كاتبا وناقدا عربيا من: الأردن، الجزائر، سوريا، العراق، فلسطين، مصر.

أما المحاور التي توزعت عليها أوراق الملتقى وفعالياته فهي:

- المفاهيم، السرد والتراث
- تجربة غالب هلسا الإبداعية والنقدية
- القصة القصيرة والرواية العربية في الأردن
- السرد العربي: قضايا وجماليات
- قضايا السرد النسوي

- تجربة محمود شقير القصصية
- لقاء مع بهاء طاهر
- قضايا الرواية العربية الجديدة (مائدة مستديرة)
- القصة القصيرة: الواقع والمستقبل (مائدة مستديرة)

وفي ختام أعمال الملتقى أوصى المشاركون بما يلي:

١. أهمية الاستمرار في عقد الملتقى سنويا ضمن التعاون الثقافي المثمر بين رابطة الكتاب الأردنيين ووزارة الثقافة.

٢. نشر أعمال الملتقى وأوراقه ومناقشاته، لأهمية هذا الأمر في تكريس الملتقى وفي تعميم الفائدة من انعقاده.

٣. دعوة الجامعات العربية للتوسع في الاهتمام بالسرد العربي من خلال إفراد مساقات متخصصة في الدراسات السردية، وتشجيع الباحثين وطلبة الدراسات العليا على الاهتمام بهذا المجال، مع ضرورة الانفتاح الأكاديمي على التجارب الجديدة في السرد العربي الراهن.

٤. تأسيس ملتقى إلكتروني باسم ملتقى السرد العربي، لتكوين بيئة حوارية تفاعلية بين الكتاب والنقاد العرب، وتطوير قاعدة معلومات إلكترونية في هذا المجال.

٥. توسيع المشاركة العربية تدريجيا لتشمل تجارب متنوعة من بيئات وأقطار متعددة، والتخطيط مستقبلا لتطوير الملتقى إلى ملتقى دولي يشارك فيه بعض الأدباء العالميين المعروفين.

ويؤكد المشاركون على جملة التحديات التي تواجهها الأنواع السردية الراهنة، تلك التحديات المتولدة من الواقع العربي نفسه وقضاياه الوطنية الملحة، وأهمية أن تواصل الكتابة السردية وقوفها المبدئي مع مقتضيات الحرية، حرية الكتابة والكاتب، ومع المقاومة العادلة لقوى الاحتلال والهيمنة.

وأخيرا يوصي المشاركون في أعمال الملتقى بأن تنعقد الدورة الثانية تحت عنوان: ملتقى السرد العربي الثاني–دورة مؤنس الرزاز.

رابطة الكتاب الأردنيين

البيان الختامي لملتقى السرد العربي الثاني-دورة مؤنس الرزاز

عمان ٥ تموز (يوليو) ٢٠١٠

نظمت رابطة الكتاب الأردنيين ملتقى السرد العربي الثاني–دورة مؤنس الرزاز في الفترة من ٣ إلى ٥ تموز (يوليو) ٢٠١٠ بدعم من وزارة الثقافة وجريدة الرأي وأصدقاء الرابطة. وشارك في أعمال الملتقى قرابة خمسين كاتبا وناقدا من الدول العربية التالية: الأردن، البحرين، تونس، سوريا، العراق، فلسطين، لبنان، مصر، المغرب. إضافة إلى دولتين أجنبيتين هما: تركيا وروسيا. واستضافت أمانة عمان الكبرى أعمال الملتقى في مركز الحسين الثقافي في رأس العين في قلب العاصمة الأردنية عمان.

وتوزعت أعمال المتقى على إحدى عشرة جلسة ناقشت المحاور التالية:

- تجربة مؤنس الرزاز الإبداعية
- السرد من منظور فلسفي
- السرد والمقاومة
- السيرة والرواية
- تحولات القصة القصيرة العربية
- شهادات في الكتابة السردية
- قراءات في الرواية العربية

- نافذة على السرد العالمي

- جلسة تكريمية للروائي الكبير حنا مينة

ويثمّن المشاركون مبادرة رابطة الكتاب الأردنيين بعقد هذا الملتقى والاستمرار في تنظيمه دوريا، كما يثمنون دعم الجهات الرسمية والأهلية ومؤازرتها للرابطة لتعميق دورها في تطوير الحياة الثقافية العربية الراهنة.

ويوصي المشاركون بما يلي:

أولا: مواصلة تنظيم هذا الملتقى بشكل دوري نظرا لأهميته في مواكبة تحولات السرد العربي، وفي تعميق التواصل السردي محليا وعربيا ودوليا. ويوصي المشاركون بطباعة أعمال الملتقى بما يوسع من تأثير الملتقى، ويؤكد فاعليته وحيويته.

ثانيا: دعوة المبدعين والكتاب العرب إلى مواصلة الدفاع عن القضايا العربية والإنسانية، واستلهام تلك القضايا التحررية في إبداعهم السردي، لينهض السرد بوظائفه الكبرى في حراسة الوجدان الجمعي وفي تحصين الذات الجمعية في مواجهة الهيمنة والتخلف والاحتلال.

ثالثا: تشجيع الجامعات العربية ومراكز البحوث والجمعيات والهيئات على بذل المزيد من الجهود في مجال الاهتمام بالسرد العربي ودراسته وتوثيقه.

رابعا: إطلاق جائزة مرتبطة بالملتقى تمنح في كل دورة لمبدع عربي ذي تأثير في مسيرة السرد العربي وتحولاته.

خامسا: توسيع الترجمة في مجال الإبداع السردي والدراسات السردية من العربية وإليها بما يضمن استمرار تطور السرد العربي.

سادسا: توسيع المشاركة العالمية تدريجيا بما يطور الملتقى في صورة ملتقى دولي متخصص في هذا المجال الحيوي.

سابعا: إطلاق اسم الأديب الأردني الراحل "تيسير سبول" على الدورة القادمة من الملتقى وذلك اعتزازا بإسهامه في تأسيس الرواية الحداثية العربية.

وفي الختام يحيي المشاركون المقاومة في فلسطين والعراق ولبنان وفي كل مكان ينهض فيه الإنسان للدفاع عن هويته ووجوده، ويدعون المثقفين العرب إلى الإصرار على ثقافة المقاومة والتعبير عنها بكل الأشكال الإبداعية الممكنة.

الفصل الأول

الإطار النظري والمرجعيات والتاريخ

- الحقيقة الوضعية والمحتمل السردي - د. سعيد بنكَراد
- نظرية السرد: المصطلح والإجراء النقدي - د. عباس عبد الحليم عباس
- مدونة أولى في شعرية السرد الصوفي - د. أمين يوسف عودة
- من موت الإنسان إلى موت المؤلف - د. موفق محادين

الحقيقة الوضعية والمحتمل السردي

السرد والشرعنة

• د. سعيد بنكَراد

-١-

هناك ترابط وثيق بين الزمن والنشاط السردي. فالزمن حاضر في الوعي الذي يدركه من خلال آليات السرد وتقنياته، ولا يتحقق السرد إلا ضمن إواليات الزمنية الإنسانية وما تبيحه من تقطيعات نتبين من خلالها الدفق الزمني الدائم. إن الأمر يتعلق بما يؤكد وجود الإنسان في الزمن ومن خلاله. استنادا إلى هذا الترابط،سيكون الزمن وعاء للحدث، ولن يكون السرد سوى الوجه المشخص للزمن.

فلا جدوى إذن من التساؤل عن الجوهر الزمني، فالزمن مطلق في ذاته، والتتابع داخله مرئي فقط من خلال الانتقال الدائم من "قبل" إلى "بعد" وفق خطية "موضوعية" تدرك من خلال الحركة في الكائنات والأشياء. إن الشاهد الوحيد على وجوده ليس خاصية من خاصياته، بل حضوره في النشاط الإنساني هو ما يكشف عن امتداده فيما ليس هو، أي إحالته على تحولات يلتقطها الوعي ويحتفي بها أو يخشى وقوعها. "فكل تغيير يقود بالضرورة من حالة إلى أخرى، والأشياء تولد وتتحلل داخل الزمن"[١]. إن الأمر يتعلق بما يحدث عندما يوضع الزمن في احتكاك مباشر مع الفضاء الذي يتحقق داخله، أو ما يطلق عليه برجسون "عدوى الفضاء في الزمن"[٢]، فهذا الاحتكاك هو أداتنا الوحيدة في قياس حجم الزمن وتحديد إيقاعه ومُدَده ووقعه على كل ما يتم داخله.

ولهذا السبب، ولأسباب أخرى سنشير إليها لاحقا، لا نستطيع تحديد ما يعود إليه وينبعث منه إلا من خلال إسقاط "إيقاعات" خارجية تحوله إلى كمٍّ موجه وقابل للعد. فنحن لا نلتفت إلى المدى المتواصل داخله، فالزمن خارج هذه الإيقاعات كلي ومطلق وعصي على الإدراك، إننا نكتفي بالتقاط الشروخ داخله من خلال تسريب محكيات "تصف" الحالات والتحولات وتحصي أشكال تحققاتها. والحاصل لا وجود للزمن إلا داخل ما تقوله الحكاية وتمثله وتنشر تفاصيله في أحداث معدودة هي المدى المحسوس الذي نقيس من خلاله ما قد يلحق الأشياء والكائنات ويغير من وضعها. وفي جميع الحالات، "علينا أن نقوم بشيء ما لكي تتحقق الأشياء وتتطور "(٣).

وعلى هذا الأساس، وجب النظر إلى الحكاية باعتبارها "حارسا للزمن، فنحن لا نفكر في الزمن إلا من خلال سرده"(٤). إن الحكاية، عبر وظيفتها تلك، هي وجهه الوحيد القابل للمعاينة والضبط والتحديد، ففيها تتحدد سلاسل التتابع في الاتجاهين معا. وبعبارة أخرى، "لا يمكن التعبير عن الزمنية داخل خطاب فينومينولوجي مباشر، إنها تقتضي توسط الخطاب غير المباشر للسرد"(٥)، تماما كما لا يمكن تصور "فعل" أو "صفة" إلا عبر إسقاط ممارسة سابقة هي الأساس الذي يمكننا من تصور ممارسة أخرى لاحقة.

وهو ما يمكن الكشف عنه من خلال ما يطلق عليه "الجملة السردية البسيطة"، فهذه "الجملة تحتضن نشاطا من قبيل "س" يقوم ب "ف" ضمن شروط بعينها"(٦). إن الأمر يتعلق بما يحيل على أبسط أشكال السلوك الإنساني وأكثرها حضورا في الحياة. فبالإمكان استعادة النشاط الإنساني عبر خطاطة تتضمن كل ممكنات الفعل كما يمكن تصريفه في وضعيات مألوفة، وهو ما يعني أن الأشكال الكونية للسرد لاحقة للعنصر المتحقق وسابقة عليه في الوجود في الوقت ذاته. إن الفعل، الذي هو أساس كل الخطاطات، جزء من سيرورة الزمان وشكل من أشكال تحققه، لكنه لن يدرك لاحقا إلا إذا وضع في خانة توحد بين الذاكرات التي تتعرف عليه، فالنموذج لاحق للنسخة التي يحتضنها وهو ما يحددها في الوقت ذاته.

وذاك هو السند الذي اعتمدته السرديات المعاصرة من أجل التفكير في خاصيات النص السردي والكشف عن الخطاطات المسبقة التي تتحكم في اشتغاله. لقد نُظر إلى هذا النص دائما باعتباره اقتطاعا لجزئية زمنية قابلة للوصف خارج الامتداد اللامتناهي. فكل "ملفوظ ليس سوى إمكان سردي" يفترض وجود كمٍّ زمني لكي يتطور في كل الاتجاهات الممكنة، إنه

حاضن لسياقات تختلف تحققاتها باختلاف حاضنها الثقافي. واستنادا إلى نواته الدائمة يمكن أن نولد عددا هائلا من القصص. وهو أمر تفسره الترابطات الممكنة بين ما يتم في الحدث (السلوك الفعلي للكائنات) وما يلتقطه اللفظي ويخزنه (ما يصبح معنى في الكلمات). فالأول مادة تتم في اللحظة المرئية في الزمن (إنه يصنف ضمن الوجود المادي)، أما الثاني فصياغة رمزية تجرد (إنها مفهوم يتم التقاطه خارج الزمن).

وبناء عليه، يمكن القول، إن كل المركبات اللفظية هي في نهاية الأمر تقليص لتتابع حدثي يحتمي باللفظي لكي يصبح قابلا للتعميم، أو هي حالة من حالات التهذيب المرافق لكل تسمية. و"التهذيب" و"التعميم" سمتان من سمات المفهمة، فمن خلالهما نمسك بما يوحد ويقلص، وبواسطتهما نستطيع استعادة كل الذاكرات الممكنة ووضعها للتداول في مفهوم يمكننا من التخلص من العرضي للإمساك بالقاعدة. والمفهوم لا يحيل على واقعة، إنه " تمثيل رمزي من طبيعة لفظية يتمتع بدلالة عامة تصدق على مجموعة كبيرة من الموضوعات المحسوسة التي تشترك في خصائص بعينها"(٧).

والحاصل أننا ننتقل في "النشاط السردي" من الفعل الحدثي إلى غطائه اللفظي، والنظر إليه باعتباره حاجة أولية تقودنا إلى إسقاط تقابل مركزي بين المضمون المفهومي المجرد وبين المحتمل السردي المشخص. وهي حالات ضرورية لفهم الممثل وتداول المعرفة، وضرورية أيضا لتبادل الخبرات عبر عرض لتفاصيل التجربة لا الاكتفاء بلفظ يدل عليها. ذلك أن غياب المفهوم أو انعدامه يفسح المجال للسرد لكي يأتي بالوضعيات التي تكشف عن مضمونه. وهو أمر يمكن معاينته حتى في حالات الحديث اليومي حيث تتم الاستعاضة بمركب كامل للتعبير عن معنى (نقدم التعريف بديلا عن المفهوم).

لذلك، فالسرد لا يقول الحقيقة، ولكنه لا يكذب، إنه يكتفي بنشر ما قد يقود إلى بلورة نسخة منها أو يحيل على ممكنات تحققها في وضعيات مخصوصة لا تقول إلا ما يراه السارد أو يعتقد في وجوده. إن المحكي التخييلي ليس معنيا بإثبات حقائقه، فحقائقه تبنى خارج مقتضيات التجربة الواقعية، إنه لا يقوم إلا بالتمثيل، وكل تمثيل هو تأويل في الوقت ذاته. أما المفهوم فيحتاج دائما إلى ما يصدق على مضمونه. وذاك ما يفصل بينهما، إن المفهوم مجرد وعام ومشترك، أما السرد فمطاط وقابل لتأويلات المتلقي وإضافاته، إنه جزء من ذاكرة تعج بالوضعيات المشابهة لما يسرد ويوصف. وكما سنرى في الفقرات اللاحقة، فإن المفهوم لا يمكن أن يستقيم وجوده إلا إذا استطاع تخليص التجربة من طابعها الزمني.

وعلى هذا الأساس، فإن الجملة السردية البسيطة لا تصف حالة معزولة، إنها تحيلنا على كل ما له علاقة بالسلوك الممثل داخلها، إن امتدادات هذا السلوك في الذاكرة التي تتلقى أمر ضروري لفهم المسرود. إنها بذلك " ليست مجرد تتابع لجمل خاصة بالفعل، إنها لا تكتفي بالاستعانة بالشبكة المفهومية المألوفة التي يتحقق من خلالها الفعل، بل تضيف إلى ذلك سمات خطابية تميزها"(٨)، وهي بذلك حاملة لغاية هي ما يشكل قصة مكتفية بذاتها. وهو ما يعني أن "فهم الأفعال يقتضي التعرف، داخل الفعل ذاته، على بنيات زمنية تستدعي سردا"(٩). وهذا ما يبيح لنا التأكيد أن الملفوظات الوصفية البسيطة ذاتها قابلة لأن تتضمن جزئية زمنية وتدرك باعتبارها نقيضا لما كان أو امتدادا له. إن الصفات"توقع"، وكل توقع هو إمكان للفعل بالضرورة، فالصياد يحيل في ذاته، وبشكل منفصل عن كل السياقات، على سلسلة من الأفعال المحايثة لسلوكه.

وبعبارة أخرى، يُسقط كل تمثيل لحالة إنسانية ما، ضمنا وبالضرورة الزمنية نفسها، حالة تناقضها: تتضمن الصيغة "س مريض" مضمونا نقيضا: "س صحيح معافى"، فهي لا يمكن أن توجد إلا من خلالها، إنها الحد السلبي داخلها. فنحن لا ندرك فحوى المرض إلا إذا كنا نتوفر، مفهوميا، على حالة تشير إلى الصحة. وفي هذه الحالة، فإننا نسقط المفهومي المجرد بالاستعانة بالحدثي المشخص. فالمرض حالة موصوفة من خلال حدث مخصوص (إنه فردي يتحقق في فعل)، أما الصحة فمفهوم عام يتضمن كل حالات الصحة الممكنة، بما فيها الصحة المعنوية، وهي إحالة على قدرة المفهوم على الانفتاح على سياقات أوسع لاستيعاب الأبعاد الاستعارية في الصحة والمرض على حد سواء.

والحال أن الصحة، شأنها شأن الإباحة، أصل وليست معطى لاحقا. وهو ما يعني أن الملفوظ لا يتضمن سيرورة في الزمن فحسب، أي ما يمكن الكشف عنه من خلال الانتقال من حالة إلى أخرى، بشكل مرئي أو غير مرئي، بل يشتمل في المقام الأول على بداية مفترضة تقع خارج إكراهات الاستقطابات الثنائية التي يقتضيها وجود زمن مرئي في حدث. استنادا إلى ذلك، يستمد الملفوظ طبيعته تلك من محاكاته لحالة الكون ذاته، لا من إحالته على حياة فرد معزول، كما قد يبدو الأمر في الظاهر: إن المطلق الزمني سابق في الوجود على التقطيع فيه، وهذا المطلق ليس حالة قابلة للمعاينة، بل فرضية فقط يمكن من خلالها فهم الشروخ التي تخبر عن المنفصل وتكشف عنه.

لذلك، فإن مصدر التقابل ليس اختلافا بين الصحة والمرض فحسب، بل مصدره وجود وعاء زمني يتضمن لحظتين مختلفتين: حالة سابقة تعد شرطا ضروريا لفهم حالة حاضرة. وتشكل الحالتان معا الشرط الضروري لإسقاط حالة ثالثة هي ما يشكل المضمون القصصي الذي يقوم على وجود أحداث تتم داخل تتابع هو بالضرورة من طبيعة زمنية. إن الأمر لا يتعلق برصد لأحداث، بل يشير إلى تنظيم لعالم مكتف بذاته.

وهو ما يعني، بعبارة أخرى، أن السرد هو في المقام الأول احتفاء بالخبرة الإنسانية وهي تتسلل إلى ثنايا الزمن وتستوطنه. فما يميز هذه الخبرة هو امتدادها في الزمن. فسواء تعلق الأمر بالمحكيات التخييلية بكل أنواعها (الرواية والقصة والمسرح والسينما والأسطورة والخرافة وكل الحكايات الشعبية وما شابهها) أو تعلق بما يعود إلى العرْض التاريخي للأحداث، أو تعلق فقط بتنظيم تفاصيل المعيش اليومي، فإن الثابت في هذه الأشكال التعبيرية هو "الطابع الزمني للتجربة الإنسانية، ذلك أن العالم الممثل في الأعمال السردية هو عالم زمني"(١٠).

وهذا ما دفع كريماص، وهو أحد أبرز الذين نظروا للنماذج السردية الكونية، إلى إدراج مفهوم السردية ضمن كل الخطابات بما فيها الخطابات العلمية، أو تلك التي تختص بوصفات إعداد الحساء. فبالإمكان، في تصوره، استعادة النشاط الإنساني المدرج ضمن وضعيات بعينها، من خلال خطاطة تتضمن كل ممكنات الفعل كما يمكن تصريفها في وضعيات مألوفة. إن الفعل، استنادا إلى ذلك، ليس فرديا كما يبدو في الظاهر، إنه يعبر عن حالة تفاعل بين الذات التي "تفعل" مع المحيط الاجتماعي الذي يستوعب هذا الفعل ويقومه ويدفع إليه أو يشجعه أو يعوق تحققه. إن الذاكرة الفردية ليست كذلك إلا إذا كانت جزءا من ذاكرة كلية، ودون ذلك لا يمكن الحديث عن قصة. وبعبارة أخرى، يساعدنا السرد على إدراج تجربتنا الفردية المحدودة في الزمان ضمن ذاكرة أوسع وأشمل هي ذاكرة الإنسانية جمعاء.

-٢-

استنادا إلى ذلك، يمكن القول "إن المحكي ظاهرة أولية"(١١) في الوجود الإنساني، إنه الشكل "المعرفي" الأول الذي استعان به الإنسان من أجل تفسير الظواهر الطبيعية وتبرير القهر الاجتماعي أو رفضه ضمن حالات مزج كلي بين ما يأتي من الطبيعة وبين ما يصدر

عن الآلهة باعتبارها قوى مرئية في هذه الطبيعة بالذات. لقد استطاع هذا الكائن، من خلال السرد، "تأثيث فضاءات" زمنية غامضة واستعادتها في شكل محكيات تُفَصل القول في البدايات الأولى للخلق وترفع حجب الغرابة عنه. ولسنا في حاجة إلى تأكيد ذلك، فهذه المحكيات معروفة ومتداولة، ونكتفي هنا بالإشارة إلى أن ما يميزها ليس الكم الزمني المودع فيها، فهذا الكم لا قيمة له، إن "التلوين" السردي لهذا الزمن هو ما يمنحها أبعادها الرمزية. وهو أمر بالغ الأهمية في فهم ما سيأتي من السلاسل الزمنية المتتالية، ففي غياب الإيقاعات التي توفرها الثقافة التي تبلورت ضمنها هذه الحكايات لا يمكن قول أي شيء عن الزمن، إنه يستمد مضمونه من نوعية هذه الإيقاعات لا من حجمه.

استنادا إلى ذلك، فما يفصل بين السياقات الثقافية والدينية لكل حكاية ليست مفاهيم مجردة، إن المفاهيم توحد وتقلص المسافات، بل الأشكال السردية التي تتحقق داخلها هذه الحكايات. وهو أمر يؤكده نمط حضور الموضوعات الخارجية في الوعي المدرك. فالثابت" أن الموضوع لا يتحكم في تنظيمه، بل شكل تنظيمه هو الذي يَشْرط حضوره وشكل تداوله"[١٢]، والموضوع لا يأتي إلى العين من خلال ذاته، بل يحضر فيها من خلال نموذج يفسره. استنادا إلى ذلك يمكن القول إن الكون واحد في ذاته، ولكنه متعدد ومتنوع في الحكايات. إنه لا يعود إلى أصل ثابت، فالبداية موجودة في الحكايات لا في الزمن الفيزيائي. وهو أمر يفسره ميل كل معتقد إلى اختيار بداية تناسبه. وهي بداية لها ارتباط في أغلب الحالات بالتصورات التي يملكها هذا المعتقد عن العناصر التي تؤثث الكون وتعد أصلا له.

لذلك بالإمكان إدراج حكايات ظواهره ضمن حكاية الخلق والبدايات الأولى للزمنية. فقد استطاع الإنسان أن يروض بالسرد النار والماء والشمس والقمر والنجوم والوحوش الكاسرة من خلال نسج محكيات تروي أصل كل شيء في الكون. وهو ما يؤكد مرة أخرى أن "الزمن يصبح إنسانيا فقط عندما يتم استيعابه ضمن النمط السردي. ذلك أن دلالة المحكي ذاته ليست سوى قدرته على رسم معالم تجربة زمنية"[١٣]. فعلى الرغم من أن الوجود واحد في عناصره وتجلياته، كما أشرنا إلى ذلك أعلاه، فإن السرد يمنح كل أمة نارها وماءها وكواكبها (النسخ المتعددة لحكاية الطوفان، الأساطير المؤسسة للنار، موقع المدن والمعابد والجبال من مركز الكون الخ...).

والحاصل أن الصيغة السردية، بما هي تمثيل مشخص لفعل منجز أو موضوع للإنجاز، هي وحدها القادرة على تصنيف السلوك الإنساني ضمن حدود الزمن ووفق إكراهاته. ولعل أبسط هذه الإكراهات هي ما نلمسه في التقابل بين التوزيع الكلاسيكي الكبير: الماضي والحاضر والمستقبل. وهو توزيع يحيل على حالات مفترضة لا على حقائق زمنية موضوعية. إن الماضي وحده قابل للوصف، أما ما عداه فيصنف ضمن تقديرات عابرة، أو هو كم مسقط باعتبار طابعه الافتراضي لا باعتبار ممكنات الفعل داخله. ذلك أن اللحظة لا يمكن أن تتحدد إلا من خلال ما فات وانصرم، أما المستقبل فلا وجود له إلا في شكل "برامج" تستوحي مضمونها من فعل سابق، أو من انفعالات استيهامية تشد إلى الماضي (الحنين) أو تستشرف آتيا أجمل (الحلم).

لذلك، فإن المدى الموصوف في السرد هو الكوة التي نطل من خلالها على ما مضى، دون أن تكون لنا القدرة على قياس ما سيأتي. فالكم الوحيد القابل للقياس هو الكم المنقرض، لا كما يحضر في ذاته بل كما يمكن تقديره من خلال سلاسل حدثية (فردية، جماعية، محلية، كونية). إن السرد، على هذا الأساس، لا يمكن أن يستعيد سوى الزمن "المنتهي"، أي الزمن المليء بالأحداث. وقد يكون مصدر ذلك إيمان الإنسان بما يعرف أو ما يتوهم معرفته على الأقل. فحتى في الحالة التي نسرد فيها أحداثا تتم في زمن مفترض (المستقبل)، فإننا لا نقوم بذلك إلا استنادا إلى ما توفره ذاكرة الماضي، ففي البداية مأمن من المجهول الآتي. وهو أمر يتجلى في الطريقة التي تتبلور فيها ما يطلق عليه في السرد والمنطق على السواء "العوالم الممكنة". فهذه العوالم هي "بناء ثقافي" يجب أن ينزاح عن "النموذج الواقعي" لكي يستقيم وجوده، ولكنه لا يمكن أن يوجد إلا من خلال ما يمده به هذا النموذج (إننا لا نستطيع سرد حكاية إلا استنادا إلى ما هو معروف أو قابل للمعرفة).

وهي الصيغة التي يمكن استيعابها، كما تؤكد ذلك جل النظريات السردية المعاصرة، ضمن سيرورة الانتقال من مضامين مجردة مصنفة ضمن بنية منظمة لعلاقة تقابلية بين حدين خارج كل السياقات الممكنة، إلى معادلاتها الحكائية. ففي مقابل علاقات غير موجهة، من قبيل: مرض (م) صحة، ندرج عمليات تستدعي بالضرورة ذاتا للفعل تمنح المجرد بعدا محسوسا: فالمرض يقتضي وجود مريض، ولكنه يشير في الوقت ذاته إلى "عادة" هي جماع ما يمكن أن نعرفه عن المرض، أي ما يحيل على مجموعة من الممارسات المتشابهة والمتكررة

التي تشمل كل المرضى. وهذه العادة هي التي تحتضن كل المعارف المشتركة بين ما يوضع في النص (الإنتاج) وبين الوعي الذي يستقبله (التلقي).

ولهذا السبب، فإن السرد، من حيث هو وصف للانتقال من المجرد إلى المحسوس، لا يقوم في واقع الأمر سوى باستعادة للمجرد من جديد كما تثبت ذلك الأمثال مثلا، فكل مثل هو في الأصل نص سردي يُفَصِل القول في نص نسقي (١٤)، فنحن ننتقل من الثاني إلى الأول، كما ننتقل من المفهوم إلى السلوك الذي يغطيه. إن الأمثال على هذا الأساس، شبيهة بالمفاهيم، إنها تكثف في مركب بسيط ما يحيل على عشرات الحكايات، أي على خبرة مصدرها الممارسة الإنسانية، ومأواها الشكل الحكمي القابل للتداول خارج كل الحكايات.

والحاصل أننا، لكي نفهم ترابط الأحداث وتتابعها وانتظامها يجب أن تكون لنا القدرة على تعويض ذلك كله بمفهوم يحل محل الوضعيات الموصوفة، ودون ذلك سنكون أمام تتابع يتم وفق إكراهات الزمن لا وفق قواعد القصة. فنحن لا نلتقط تتابعا لأحداث تتم في الزمن، بل ما يحيل على هذا التتابع من مفاهيم. وعلى هذا الأساس، فإن السلوك العملي (أي الفعل المدرج في الزمنية) سابق في الوجود على الحد المجرد الذي يثبته في صيغة لسانية قارة يمكن أن تكون منطلقا لسلسلة من الأفعال المتشابهة، بما فيها الصيغ المجازية (أن يكون المرء بخيلا في المال والعواطف والقبل والعلم..).

وهذه التقاطعات هي التي تبيح لنا إدراج النشاط السردي ضمن تقابل أوسع يجمع ضمن ثنائية تكاملية تسقط المحتمل باعتباره منطلق التمثيل السردي، وتستعيد المعرفة الوضعية بصفتها ما يشكل "اليقين" المفهومي الذي يعبر عنه كل تمثيل كيفما كان نوعه. فما يتم نقله عبر الفعل السردي ليس وقائع دالة على قصة تمنحنا "المتعة" فحسب، بل نقوم من خلال ذلك بتسريب مجموع القواعد التي يحتكم إليها السلوك والتي تشكل أساس الروابط الاجتماعية بين أفراد مجموعة ثقافية ما. وقد ننظر إليه تارة أخرى بصفته الوسيلة الوحيدة لشرعنة الانتماء في الدين والسياسة والثقافة والعمق الحضاري، وهو ما يعبر، في مستوى أعمق، عن رغبة حارقة في استعادة جزئية زمنية تستعصي على التحديد المفهومي.

إن الأمر يتعلق بتقابل بين اللازمني في المفهوم، وبين التشخيصي الذي لا يمكن التحكم فيه إلا من خلال الكشف عن طابعه السردي (أي إدراجه ضمن سقف ثقافي بعينه)؛ الأول كوني، أما الثاني فمحكوم بسياقات. وهو أمر لا يصدق على المحكيات التي لا تكتفي عادة

بزواية حدث وقع في الزمن، بل تشخص رؤيتها لهذا الزمن، بل يصدق أيضا على تمثلنا للتاريخ نفسه، "فالمعرفة التاريخية لا تنفصل عن الطريقة التي تقود إليها"(١٥)، فالتأريخ ليس رصدا لزمن، إنه محاولة لاستخلاص مفهوم يعد الحدث الموصوف وجهه المرئي في الزمن.

واستنادا إلى ذلك، فإن "الأثر التاريخي، لا يصبح أثرا دالا على ماض إلا في اللحظة التي يدمر فيها طابعه الزمني من خلال استحضار الطابع اللازمني الخاص بالتفكير في الحدث"(١٦). لذلك، فالمؤرخ لا يعرض تفاصيل ماض مودع في أحداث، بل يمثل لمعرفته بهذا الماضي، أي أنه يستعيد، من خلال فعل السرد التشخيصي ذاته، القوة اليقينية التي يتضمنها المفهوم الدال على هذه الأحداث كما يتصورها هو، لا كما تتم في الواقع بالضرورة. وهو ما قد يفسر الغموض الذي يلف مفهوم التاريخ ذاته: هل هو مجرد سرد لمجموعة من الأحداث تتم في الزمن (شبيه في ذلك بالسرد التخييلي)، أم هو علم يبحث في هذا التتابع عن أحكام يودعها في مفاهيم؟ لسنا مؤهلين بما فيه الكفاية للإجابة عن ذلك، ولكننا مع ذلك يمكن أن نؤكد أن التاريخ هو فعالية سردية تجمع بين العرض الحدثي الموصوف في الزمن وبين نشاط المفهمة اللاحق له.

إن الأمر يتعلق بالانزياح عن الوقائع التي تكشف عن نفسها في المفاهيم، وإسقاط أخرى تحيل على حالة من حالات التشخيص الممكن. وهي الصيغة المثلى التي تقودنا، كما سنرى ذلك لاحقا، إلى استعادة ما مضى من خلال محكيات تُفَصِّل، لا من خلال مفاهيم تختصر وتوجز. إننا نقوم في هذا التقابل المركزي بالفصل بين "يقين مفهومي" هو كذلك في ذاته، لا من خلال استعمالاته، وبين "احتمال سردي" يحيل على حقيقة ممكنة. أي الفصل بين ما يختصر ويوحد ويعمم ويرد المتعدد إلى ضرب من الوحدة، وبين ما يخصص ويلون، أي ما يحيل على الثقافي المخصوص. لذلك فالعلم لا يسائل إلا الزمن الفيزيائي، فهو يبحث عن حقيقة مجردة مودعة في الظواهر، أما السرد فيعشش في الزمن الإنساني الذي يولد وينمو ويتشعب ضمن ممكناته، إنه يكتفي برسم حدود وضعيات تشير إلى حقيقة ضمن حقائق أخرى ممكنة. وهو ما قد يفسر كون الهويات تبنى على مستوى الحكايات التي تستمد مضامينها من المخيال أو من حقائق الواقع، لا على مستوى المفاهيم المجردة.

وهو تقابل يشير إلى ما يفصل الزمن في ذاته عن موقعه في الوعي الذي يدركه (زمن فيزيائي في مقابل زمن ثقافي). فالزمن يحضر في هذا الوعي في شكل ذكريات وحوادث ولحظات جميلة وأخرى حزينة، وكلها حالات تؤنسن الزمن وتنفخ فيه من روح الثقافة. إن الزمن خارج هذه المشاهد غير قابل للوصف. ولهذا السبب، يشكل هذا التقابل مادة "المعرفة اليقينية" التي بشرت بها الفينومينولوجيا وحاولت وصفها من خلال الروابط الممكنة بين الوعي والظاهرة. فالوعي موجه دائما إلى ما يوجد خارجه، إنه مشروط في وجوده بوجود الظاهرة الموضوعة للإدراك. وهو ما يعني أن الإحساس بالزمن هو في واقع الأمر إحساس بالوعي ذاته كما يمكن أن يتسرب إلى تضاريس حياة موجودة في الانفعالات والأفعال والصفات ومجمل ما تصوغه التجربة الإنسانية وتصنفه ضمن ممكناتها.

وهو ما يعني، من جهة ثانية، أن الوعي بالتتابع يقتضي التحكم في اللحظة. واللحظة،كما تكشف عن ذلك إواليات السرد، ليست كمّا زمنيا قابلا للتحديد، إنها علامة على وجود فاصل بين أمداء محسوسة داخل متصل بلا شكل. أو هي، بعبارة أخرى، القدرة التي يتوفر عليها الوعي على إسقاط آت ممكن واستحضار سالف مضى. ويتعلق الأمر، في الحالتين معا، بمفصل مركزي في سيرورة الإحساس بالزمن داخل متصل لا يمكن أن يحضر في الذهن إلا من خلال وحدات منفصلة (لا وجود للمعنى إلا من خلال حالات الانفصال). وهو ما يمكن تصنيفه لاحقا ضمن التقابل بين طابع إيقاعي منبثق عن تقطيع يستمد مضمونه من الطبيعة كما تتجلى في الأشياء والكائنات على حد سواء، وبين كلية "كونية" زمنية تعد نقيضا لما يتسرب إلى الوعي ويستوطنه باعتباره زمنا نفسيا من طبيعة خاصة.

وبعبارة أخرى، فإن مصدر هذا التقابل هو "سمة من السمات الخاصة بإدراك الزمن، أي قدرة الفكر على التمييز بين حدين تقع بينهما فواصل. فالنفس تدرك، من خلال هذا التمييز، أن هناك لحظتين ستكون الفواصل بينهما قابلة للعد"[١٧]. وهذه الفواصل هي التي تحدد مضمون الإيقاعية من جهة، إنها تحدث شرخا في المتصل الزمني، وتحدد الغايات السردية من جهة أخرى، فهي التي تمنح الفعل السردي القدرة على اقتطاع جزئية من هذا المتصل وصياغته في قالب قصصي. فالفصل بين الظواهر وعزلها عن بعضها البعض يشير، في جميع الحالات، إلى قدرة الذهن على التحكم في الكم الهلامي العديم الشكل عبر تصنيفه في أقسام وخانات متميزة في الوجود والاشتغال، أو هو، من زاوية أخرى، تحديد لموقع الذات داخل متصل بلا حدود ولا بداية ولا نهاية. فالتصنيف لاحق دائما وليس معطى قبليا.

وهو ما يحيل، بصيغة أخرى، على مبدأ "التقطيع" باعتباره الآلية الوحيدة التي يجب اعتمادها من أجل الخروج من المبسوط اللامتناهي إلى ما يشكل وحدات قابلة للمعاينة، فلا شيء واضح ولا شيء ممكن الإدراك خارج ممكنات هذا التقطيع. والحاصل أن الكم الحدثي الذي ينتظم داخل التتابع الزمني لا يمكن أن يصبح دالا إلا إذا كان يقود إلى صياغة "كيان مكتف بذاته"، هو حاصل التقطيع وحاصل الانزياح عن الامتداد اللامتناهي، إنه عالم موجود خارج الاسترسال الزمني. وهو ما يقوم به السرد من خلال عزل كميات زمنية معدودة وتنظيمها خارج هذا الامتداد.

وهذا الطابع مركزي في الطريقة التي نتصور من خلالها الزمن ونحدد بعض واجهاته، فهو الذي سيقود إلى خلق تقابل بين وجهين لسيرورة وجود الزمن وانتفائه: فهناك من جهة مبدأ "الخلود المطلق" الذي يتحدد داخله الزمن باعتباره استعادة لكون بلا زمن، أو ما يمكن أن يحيل على حالة إيجاب مطلق يتحدد في ذاته لا فيما ليس هو، وهو ما يعني انتفاء الثنائيات القيمية التي تعد شرطا لوجود الزمن واشتغاله. وهناك من جهة ثانية مبدأ "الفناء المطلق"، المرتبط من جهته بقيمة "التقدم المطرد" الذي قامت عليه النهضة الأوروبية، ويتعلق الأمر بإسقاط حالة من حالات زمن لا يتوقف أبدا. فالإنسانية موجودة ضمن زمن لا يحيل سوى على ما يتم داخله بشكل واقعي، فلا علاقة لعالمنا بما يمكن أن تفرزه الذاكرة من عوالم هي في جوهرها تعبير عن استيهامات "أنا" يؤرقها الخوف من المجهول الماضي والآتي على حد سواء.

ووفق التصور الأول لن يكون الزمن الأرضي سوى كم مستنسخ من زمن كلي من طبيعة مقدسة، ووجود الإنسان في الأرض لا يعبر سوى عن رغبة في التعريف بهذا الزمن الأصل الذي تنبعث منه كل الأزمنة الممكنة، فهو في ذاته "معدود" و"منتهي"، إنه يقع بين "بياضين" لازمنيين، ما قبل "الاستخلاف" وما بعده. أما التصور الثاني فيشير، على العكس من ذلك، إلى مبدأ "الوضعية" الذي يستعيد فيه الزمن طبيعته الفيزيائية من خلال احتضان الفعل الإنساني باعتباره موجودا في ذاته لا في علاقته بعالم آخر. إن الزمن في هذه الحالة هو ما يكشف عنه "المعنى" الذي تأتي به الممارسة الإنسانية ليصبح بعد ذلك مألوفا في الوعي الذي يحتضن كل أشكال وجوده. فمع المتصل اللاعضوي تنتفي العلامات وتتلاشى الدلالات. وذاك عنصر مركزي في اشتغال الإدراك الإنساني ذاته، فتكسير المتصل شرط لكل معنى، والمدى المحسوس الفاصل بين حيزين مقياس لوجود كل زمن.

وقد يكون ذلك حاصل خصاص في وجود مفاهيم تفسر الظواهر، الطبيعية منها والإنسانية، استنادا إلى مكوناتها لا إلى الحكايات المصاحبة لها. إن المفهوم لازمني بطبيعته، وهو بذلك أداة مركزية في تنظيم المعرفة ومنحها طابعها التجريدي. لذلك، فمعادله المشخص هو وحده قابل للتسلل إلى ذاكرة الإنسان ووجدانه، لأنه يملأ فراغا في الزمن، ويستعيد أحداثا في الفضاء هي وحدها ما يمكن أن يطمئنه على مستقبله: إنه يعرف من أين جاء وهو بذلك أدرى الكائنات بمآله، إنه جزء من حكاية، أو فصل من فصولها. وبهذا المعنى سيكون السرد هو لحظة اللقاء الجديد بين الطبيعي والإنساني. وهي لحظة تمت من خلال "تسريد" خبرة تعيش في المحكي وتأبى التحول إلى مفاهيم. أو قد يكون السرد هو الذي دشن عودة الإنسان الجديدة إلى الطبيعة التي منها جاء (بما فيها حكاية التراب الذي جاء منه آدم)، وهو ما تعبر عنه الأساطير المؤسسة لكل شيء.

وعند هذا الحد يبدو التمايز واضحا بين سرد تاريخي يطمح إلى استعادة ما وقع "فعلا" في شكل أحداث تتالى في زمن "فعلي" وتتحول بذلك إلى مفاهيم تصف "التقدم" و"التخلف" و"الأزمة"، وتكشف عن طبيعة الذهنيات كما تتجلى في الظواهر الاجتماعية التي تتحرك داخلها، وبين سرد تخييلي يبني وقائع مطواعة لا تتقيد بحقائق زمنية قابلة للعد. إن الأمر يتعلق ببناء لعوالم المحتمل كما يمكن أن تتسلل إلى المتخيل بكل روافده الرمزية والاستعارية. إن الفاصل بين هذين الشكلين السرديين ليس بسيطا، كما تبدو عليه الأشياء في الظاهر، فحقائق العالمين مختلفة في الوجود والاشتغال، والانحياز إلى هذا أو ذاك يكشف عن تصور للوجود الإنساني وللقيم المتداولة داخله. وهو ما سنحاول تحليله في الفقرة الثالثة.

-٣-

وعند هذا المستوى من التحليل نكون قد لامسنا إحدى القضايا المركزية الخاصة بالزمن وعلاقته بالسرد. فعلى الرغم من وجود زمن واحد يبدأ فيه كل شيء وينتهي، فإنه يعد في الوعي "أزمنة" تخترق الوجود وتنتشر في مسارات متنوعة، كما هو مثبت في الكثير من السجلات الدينية والأسطورية. ونكتفي هنا بالإحالة على موقفين كبيرين: هناك من جهة انحياز للدورية (aspect cyclique) باعتبارها الطبيعة الأصلية للزمن، فهي جوهره الذي لا يمكن تصريفه إلا فيما يقود إلى نقطة هي مركز الكون والحد الذي تنتهي عنده كل التناقضات (سنرى رمزية ذلك فيما سيأتي). وهناك في المقابل تمسك بالخطية (aspect

linéaire)، فهي وحدها التي تفسر "التقدم" نحو نقطة موجهة إلى أمام لا حد له. والدورية والخطية كلتاهما صفة لظاهرة فيزيائية موجودة خارج الذات وخارج قدرتها على إدراكه في ذاته، إنهما تصنيف خارجي من طبيعة ثقافية، لا حاصل بحث مخبري. وتقدير حجم الزمن يتم وفق طبيعة الثقافات التي تؤثثه.

وبعبارة أخرى، لا يمكن التعبير عن المظهرين معا إلا من خلال ما يمكن أن يلتقطه السرد ويحتفي به باعتباره مفصلة خاصة للزمن وهي السبيل الوحيد لاختراق المتصل وتسريب مظاهر الحياة داخله (التقابل والتشابه والاختلاف والتطور والتحلل). بل قد تكون الحكاية داخل الزمن مصدرا "لشرعنة" لا يمكن تصورها خارج حدث أو انتماء يؤسس لنظام سياسي أو أخلاقي (العائلات الملكية، الأحزاب التاريخية الكبرى). فقد يفيدنا التمثيل السردي في الكشف عن الأسس التي قامت عليها الأنظمة السياسية قديما وحديثا. فهناك أنظمة تستمد وجودها من تفويض الهي يحول القدسي إلى نسب هو الواسطة المثلى بين الأرضي والسماوي (ملوك أوروبا قديما وملوك العرب حديثا). وهناك أنظمة ديمقراطية حديثة تستمد شرعيتها من مفاهيم من قبيل الديمقراطية والعلمانية والفصل بين السلط. وهي شرعية مستمدة من شعب يمارس حقه في اختيار من يحكمه من خلال الاقتراع العام لا استنادا إلى قصة. فهذه المفاهيم وحدها تشكل ثوابت الأمة التي يتم وفقها التناوب على السلطة. إنها أنظمة بلا حكايات، لقد قامت نتيجة ثورة تمت في جغرافية الأرض وتاريخها لا استنادا إلى قدسية السماء.

وقد يكون هو الأساس الذي يقوم عليه نظام اجتماعي موجود خارج الاستقطاب الطبقي الذي يصف المجتمع في شرائح اجتماعية توحدها أو تفصل بينها المصالح. فالاستقطاب الاجتماعي ليس عموديا فحسب، إنه أفقي أيضا، كما يتضح ذلك من التقابل بين من ينتمي إلى الشرفاء وبين من يصنف ضمن العوام. فالشريف والعامي ليسا مفهومين مجردين، بل دوران ثيميان يضمان داخلهما ممكنات وجودهما. فالشريف وظيفة اجتماعية وروحية مستمدة من قصة ممتدة في تاريخ طويل هو مزيج من البركة والتقوى والأصل المقدس الذي ينتهي إلى نقطة زمنية مؤسسة. أما "العامي" فعار من كل غطاء، إنه موجود في زمنية بدون مضمون، إنها زمنية دنيوية بلا قيم.

ويستمد هذا التداخل بين القدسي والدنيوي مصادره الأولى من التداخل بين إيقاعات تتم في الطبيعة وأخرى يكشف عنها السرد من خلال مفصلته للزمن. فقد لا يكون السرد في "الدورية" سوى صدى لما يجري في الطبيعة وفي الإنسان. إن الطبيعة تشتغل وفق إيقاع دوري يتحقق في حالات التكرار: تعاقب الليل والنهار، وتعاقب الفصول والمواسم الفلاحية، وحالات الخصب والجفاف والكوارث، فكل ما في الطبيعة موجود من خلال حالات تواتر تعيد إنتاج نسخ متشابهة في ذاتها لكنها مختلفة في الزمن. بل إن مصدر ألفة الطبيعة في وعي الإنسان ذاته هو تجددها من خلال التكرار فيها، فهي تعيد إنتاج نفسها وفق منطق دوري يكون الزمان فيه شبيها بالدائرة التي لا تتوقف عن الدوران حول نفسها، كما تشير إلى ذلك الرمزية المرتبطة بالدائرة، فالدائرة تحيل على الإتقان والكمال المطلق والزمن الذي لا يتوقف عن الدوران إلى حين انكفائه على نفسه ويتجه نحو مركز يستوعب الحياة ضمن عوالم بلا زمن.

على أن هذه التكرارية ليست في الطبيعة وحدها، إنها تشمل الوجود الإنساني نفسه. فتنظيم التجربة الإنسانية خاضع لتوزيع ثابت يستوعب الوظائف والصفات التي تتحقق من خلال طقوس يومية متواترة (النوم والأكل والخروج للعمل والعودة والزواج والطلاق وغيرها من البرامج الحياتية اليومية). ومن خلال هذه الطقوس نتعرف على "الهوية" الثقافية لمجموعة بشرية ما، ووفقها تُنظم التجربة الفردية وتتحدد العلاقات الاجتماعية أيضا، بل لا يمكن لحضور الزمن في الوعي أن يتم إلا من خلال "المحطات" الزمنية التي تتسرب إلى الإيقاع البيولوجي للإنسان (الإفرازات الجسدية الدائمة). فحالات الوجود الموصوفة أعلاه تعد جميعها "مواقع زمنية" تُفرغ فيها التجربة الإنسانية ومن خلالها تفهم وتؤول ويعاد إنتاجها وفق الإيقاع نفسه. إن التكرار هو وليد برمجة مسبقة للكون يعد الإنسان عجلتها الدالة على الحركة والتعاقب في الزمن.

وما هو أساسي في سياقنا لا يتعلق برصد حالات التكرار في الطبيعة، فذاك أمر محايث لها وجزء من جوهرها، بل يحيل على وقع ذلك في الوعي الذي يستوعب هذا التكرار باعتباره محاكاة لشيء آخر غير ما يبدو في الظاهر. فلقد استوعبت الذاكرة الإنسانية هذه الإيقاعية المتكررة في أشكال رمزية وأودعتها في محكيات بالغة التنوع: الأساطير والملاحم والخرافات والحكايات الشعبية. لقد تحول الإيقاع الطبيعي، من خلال الوصف السردي، إلى خاصية

من خاصيات اشتغال الكون لحظة انبثاقه من العدم أو العماء وتشكله في الموجودات، ولحظة عودته إلى "حاضرة الله" كما يقول القديس أوغستينوس، أو إلى "الدار الآخرة" كما تشير إلى ذلك الأدبيات الإسلامية. وفي جميع الحالات، فإن الكون، وفق التصور الدوري، مبرمج بشكل مسبق في هذه الإيقاعية ليكون حكيا يخبر عن حقيقة مفهومية هي "القدرة على الخلق والعدم" المؤسسة للزمن، فنحن لا يمكن أن نتعرف على جوهر هذه القدرة إلا من خلال الحكايات.

ولقد تسرب هذا التكرار في الطبيعة وفي إيقاع تفاصيل الحياة اليومية إلى عوالم أخرى من طبيعة رمزية، ما يصنف عادة ضمن الطقوس المقدسة. فأفعال الأرض ليست أصلا في ذاتها، بل نسخة من غيرها، إنها ليست سوى صورة أو شكل مستقطع من أصل ثابت موجود خارج الزمن. إنها بذلك تحاكي أفعالا مقدسة تنتمي إلى زمن من طبيعة أخرى. فالتكرار في الطبيعة، حسب التصور الدوري للزمن، ليس عبثيا، إنه يكشف عن حقائق لا تراها العين، أو تسللت في غفلة منها إلى دهاليز لاشعور "أنا" لا تعرف موضوعها دائما بشكل واع. وما هو ثابت في هذه الحقائق أنها لا يمكن أن تستقيم من خلال مفاهيم، فالمفاهيم لازمنية بطبيعتها، في حين تحتاج هي إلى شكل يستعيد الإيقاعية داخلها، والسرد هو المؤهل للقيام بذلك.

وبناء عليه، يعد الطقس الذي يتجلى من خلال هذه الإيقاعية "احتفاء يعود بالإنسان إلى أصوله الأولى، كما هي مبثوثة في الأساطير المؤسسة. إنه يقوم بتكرار فعل مقدس قامت به الآلهة من قبل"(١٨). وهو ما يعني أن "التكرار الطقسي هو عودة دائرية للزمن، عودة ذاك الذي يعد نقيضا للتغيير الملازم للمآل"(١٩). وهو أمر يفسر من خلال سلوك الإنسان البدائي نفسه (الإنسان القديم). "فلم يكن بمقدور هذا الإنسان أن يتصور وجود فعل لم يقم به كائن آخر ليس من فصيلة الإنسان، فما قام به هو سبق أن قام به غيره" (٢٠) في زمن سابق أو في فضاء مقدس بلا زمن. بل إن الواقع ذاته ليس كذلك إلا إذا كان محاكاة لنموذج سماوي، وهو بذلك جزء من رمزية تستوعب المدن والمعابد والمآثر باعتبارها مركزا للكون"(٢١).

ومع ذلك، فالمركز ليس نقطة فضائية موجودة في ذاتها. إنها كذلك لأنها أقرب نقطة إلى السماء، أو هي الكوة التي نطل من خلالها على العالم الآخر. وهو ما يتحقق، في التقليد الإسلامي، من خلال رمزية مكة وموقعها في وجدان المسلم. فلا يمكن لهذه المدينة أن تكون

إلا فضاء مقدسا، فهي التي احتضنت الأشكال الزمنية الأولى الدالة على حالات استخلاف يبدأ معه وجود الإنسان في الأرض وفيه ينتهي. لقد آوت آدم وزوجه عندما هبطا من السماء إلى الأرض. وهي بذلك مركز للكون كله. وهو ما يفسر اعتقاد المسلم في موسم الحج أنه في حضرة زمن آخر غير الزمن الأرضي المألوف، وهو أمر تفسره مجمل الطقوس الحجية بما فيها تكرار أفعال قام بها آدم وحواء. وبناء عليه، فإن المؤمن يقوم في موسم الحج باستقطاع جزئية زمنية من حياته ويدرجها ضمن لحظة مقدسة يتطهر فيها ويولد من جديد، تماما كما يتجدد الكون كل سنة، وكما تتجدد الإنسانية من خلال الطوفان والكوارث الطبيعية التي تقتلع كل شيء في طريقها (التفسيرات التي تعطى للطوفان تركز على هذا التجدد).

استنادا إلى ذلك لا يمكن استيعاب الدورية والخطية إلا باستحضار قوانين السرد ونمط بناء الحكايات داخلها؛ فوفق هذه القوانين يتم توزيع الزمن وتأثيثه بوقائع قد تكون من صلب التخييل وعوالمه، أو قد تكون مستمدة من حقائق لا تعيش إلا في المفاهيم التي تشكل مضمون العلم. يتم ذلك في الحالة الأولى من خلال النظر إلى المحكيات باعتبارها أداة مثلى "لمعرفة" واقع موجود من خلال محاكاته لواقع مقدس هو الأصل الذي جاء منه الزمن ونحوه يسير. ويتحقق في الحالة الثانية من خلال تخليص الدفق الواقعي من كل الأزمنة التي تتم خارج تاريخ لا يمكن التأكد من وقائعه. فمحكيات هذا التاريخ وحدها قادرة على بلورة مفاهيم تكشف عن حقائق الواقع. لذلك لا نحتفظ إلا بالمحكيات التي قد تمكننا من استعادة جزئية واقعية، وتسهم، تبعا لذلك، في بناء معرفة وضعية تدفع بالحكايات المؤسسة إلى التراجع. وهو الأمر الذي لا يمكن إدراك جوهره إلا من خلال تحديد جوهر الإيقاعية باعتبارها الشكل الظاهر للطابع الطقسي للتجربة الإنسانية.

لذلك لا علاقة للقضايا التي تثيرها "الدورية" و"الخطية" على حد سواء "بالكم" العددي للزمن، ولا بوجهته وبدايته ونهايته، كما يمكن أن يوحي بذلك المظهر الخارجي لهذا التقابل، بل لها علاقة بالتصورات التي نملكها عن الوجود الإنساني ومآله: إن الزمن دائري في ذاكرة الشعوب التي ترى في ماضيها وحده نقطة النهاية والبداية معا، فهي تستعيد كل ما مضى من خلال نسج حكايات تصل البداية بالنهاية. إن "الحقيقة" موجودة في المحكيات الدينية وأشباهها لا فيما يمكن أن تقوله وقائع التاريخ، فبداية التاريخ محددة في السقف الديني الذي يحتضن وقائعه ويؤولها وفق غاياته. فإذا كان هناك من تشابه بين الأديان في تقدير قصة الخلق، فإن مصدره هو "مفهوم الخلق" ذاته لا القصص التي تروي تفاصيله.

والزمن خطي في ثقافات أخرى تمجد التاريخ وتنظر إليه باعتباره مصدر الحقيقة كلها، فالوقائع تودع في المفاهيم لكي تتخلص من تفاصيل "المحكي" وترده بعد ذلك إلى جوهره المعرفي المحض. فلا قيمة للمحكيات إلا إذا كانت تقود إلى حقيقة وضعية يمكن تقدير مضمونها. لذلك لا حد للزمن ولا نهاية للتاريخ في ذاته، إنه فيما يمكن أن يأتي به العلم من تقدم مطرد لا يتوقف، أو ما قد يسببه من كوارث قد تضع حدا للحياة على الأرض. وهي الحالة التي تمثلها المجتمعات الغربية التي اختارت العلمانية مصدرا لقيمها، وأقصت بذلك عوالم المحكيات المرافقة للدين من المجتمع.

ويحيل هذا التقابل في واقع الأمر على تصورين مختلفين للتاريخ واشتغال الزمنية داخله: هناك من جهة موقف تقليدي تصنف ضمنه كل الرؤى التي لا تؤمن بوقائع التاريخ ولا تكترث لطابعها الوضعي وتكتفي بالمحكيات التي تحل محله، فهي الأداة الوحيدة التي يمكن من خلالها تفسير كل الوقائع الدالة على الوجود الإنساني، ماضيه وحاضره ومآله. فاستنادا إلى المحكيات وحدها ينظم الإنسان تجربته الفردية والجماعية على حد سواء. ففي عمل الطبيعة والممارسة الإنسانية المتكررة "يُخلق الكون من جديد كل سنة"[٢٢]، في انتظار العودة إلى أصل مطلق بلا زمن. وقد يكون هذا من الأسباب الرئيسة التي أدت إلى الخلط الدائم في هذا التصور بين وقائع التاريخ وبين الحكايات المصاحبة لها.

وتلك هي الزاوية التي نستطيع من خلالها التمييز بين السرد التخييلي وبين سرد وقائع موجودة في تاريخ وضعي. فالسرد التخييلي قائم على الممكن والمحتمل. إنه يستمد مضامينه من عوالم ممكنة تُبنى استنادا إلى التفاصيل في الحياة وفي النفس وفي الوقائع. إنها بذلك تنحاز إلى المعيش الإنساني، كما يمكن أن يتسلل إلى "الصفات" و"الأفعال" اليومية. وبعبارة أخرى، إنها تبني عوالمها استنادا إلى كل ما يمكن أن يرفضه التاريخ ولا يلتفت إليه، أو مما يمكن أن تضيفه الذاكرة إلى الوقائع لغايات غير تاريخية. يتعلق الأمر في جميع الحالات بجزئيات سرعان ما يبتلعها النسيان، "فالزمن مبسط كبير" على حد تعبير فسيلوفسكي،. لذلك، فالمؤرخ ينطلق من الواقعة التاريخية التي لا يمكن أن تتحدد إلا ضمن المرجعيات الزمنية التاريخية المعروفة، أما السرد التخييلي فيستند إلى الحدث اليومي الذي ينتقي زمنيته من الوجدان أو من سجل لا يكترث لمرجعه الزمني.

وهذه المضافات هي التي أعاد من خلالها عمرو خالد، الداعية المصري، بناء تاريخ خرافي جديد للإسلام. فهو في وعظه لا يحتفظ من الوقائع سوى بإطارها الزمني الصريح، أما ما عداها فهي انفعالات يسربها إلى تفاصيل حياة شخصية هي في الواقع شبيهة بشخصيات السرد الروائي أكثر مما تحيل على شخصيات عاشت في التاريخ. إن الوقائع التاريخية بلا انفعال، فلا يمكن العثور" كمية "التوتر" و"الإحساس الجياش" و"الاندفاع" و"الشعور بالحزن أو الألم أو الندم "في" المواقف الكبرى" و"الأوصاف العامة "، فهي تستوطن الشقوق الدقيقة والخيوط الرفيعة التي عادة ما لا تطالها يد المؤرخ، ولا تثير اهتمام الباحث في القضايا القيمية الكبرى. إلا أنها تعد قوة ضاربة في خطاب الوعظ الديني لهذا الداعية. فهو يقوم، من أجل استثارة هذه الطاقة الانفعالية، بإعادة صياغة المشهد الموصوف من قبل السارد الأول وفق غايات جديدة هي "تأويل" و"قراءة" فيما تقوله" الملامح المتخيلة " لا ما ترويه الوقائع"(٢٣). إنه في واقع الأمر لا يكتب تاريخا، بل يخلص المعتقد الديني من تاريخيته، من خلال ربطه بزمنية مقدسة لا تكترث للوقائع التي يلتقطها المؤرخ.

وهناك من جهة ثانية تصور حديث لا يثق في شيء ثقته في حقائق التاريخ ودورها في بلورة وعي عقلاني بالوجود استنادا إلى حقيقة وضعية. لذلك لا تحضر المحكيات فيه إلا في شكل نصوص تصنف عادة ضمن ما يستجيب لمتعة فنية. إنها إغناء للخبرة الفردية والجماعية وتوسيع لآفاقها وليست تفسيرا للحاضر بالاعتماد على معطيات ماض ولى إلى الأبد. إن الواقع موجود خارج سلطة المحكيات، إن موقع المحكي في أرشيف الذاكرة لا في تفاصيل اليومي: هناك فصل صريح بين زمن ديني يمارس في الكنائس، وبين زمن واقعي تحتكم إليه المؤسسات الدستورية.

وهي فواصل يمكن تلمس جذورها في التمييزات التي تقيمها نظريات الإبستيمولوجيا المعاصرة. فهي تفصل بين ثلاثة قطاعات فكرية مختلفة: هناك المعرفة (connaissance) وهناك العلم (science) وهناك العرفان(٢٤) (savoir). فالمعرفة تتحدد من خلال سلسة من الملفوظات التي تقرر أو تصف موضوعات من المجتمع أو الطبيعة، وتصنف بذلك ضمن الصواب والخطأ. أما العلم فيعين قطاعا مخصوصا داخل هذه المعرفة، فهو جزء منها، ولكنه يتحدد من خلال لغة تخصصه وتجربة تصدق على نتائجه أو تفندها. في حين يصنف العرفان باعتباره مجموع المعارف التي يستعين بها الفرد من أجل تنظيم تجربته

والتصديق على خبراته وضمان تداولها داخل مجموعة بشرية ما[٢٥]، أو هو ما يطلق عليه إيكو الموسوعة التي تنتظم داخلها كل العناصر المشكلة للثقافة وتصنف وفق قوانينها. يتعلق الأمر بسلسلة لا تنتهي من الحكايات والأساطير وأقوال العرافات والحكماء، وكذا مجموع الأشكال الرمزية التي تؤثث المعيش الإنساني بما فيها عوالم المتخيل. وهو بذلك لا يصنف ضمن الخطأ والصواب، لأنه يبني حقائقه خارج مقتضيات حكم المعرفة وحكم التجريب العلمي الخالص.

ويمكن إدراج هذا الثالوث الصنافي ضمن ثنائية أكبر تفصل بين ما ينتمي إلى "اليقين المعرفي" الذي يأتي من التجربة العلمية باعتبارها مصدرا لكل الحقائق، وبين "محتمل" يبني حقائقه استنادا إلى ممارسة مفتوحة على كل ما تفرزه التجربة الزمنية وتحتفي به. إن الفاصل بين الحدين هو الفاصل بين "حقيقة موضوعية" تبنى في انفصال عن " أهواء" الذات، وبين " حقيقة محتملة" لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال التحديدات الدلالية المضافة التي تتطور على هامش النفعي وضدا عليه في غالب الأحيان. إنها تتطور خارج حدود المنطق وخارج آليات البرهنة العقلية. ولا يتردد جل الباحثين في تصنيف هذه المعارف ضمن عوالم الحكايات. فالشكل الوحيد الممكن لوجودها هو "الشكل السردي"[٢٦]. إن الأمر يتعلق بسلسلة من المعارف المنتشرة في الحكايات كما يمكن استثارتها من الماضي القريب أو البعيد على حد سواء. وهي معارف تلعب دورا رئيسا في حياة الشعوب ذات الثقافة التقليدية. فالعلم عندها لا يحضر في اليومي إلا في شكل منتجات مستوردة.

صحيح أن الحياة الإنسانية لا يمكن أن تستقيم إلا استنادا إلى هذا التوزيع الثلاثي، فالمعرفة والعلم والعرفان أنشطة من صميم الوجود الإنساني وتعبير عن تعدد مظاهره وأشكال حضوره في الزمن. ومع ذلك، قد تجنح تجليات هذا الوجود إلى التعبير عن نفسها من خلال مظهر واحد يكون هو التعبير الأسمى عن الحالة الحضارية لمجموعة بشرية ما. فقد تميل هذه المجموعة، بحكم عوامل لا مجال للتفصيل فيها، إلى تنظيم تجربتها استنادا إلى ممكنات قطاع واحد من القطاعات الثلاثة. وهو ما نعبر عنه أحيانا من خلال وصف المجتمعات الغربية مثلا ب"المادية" وغيرها ب"الروحية". دون أن يعني ذلك أن الأولى لا تعرف سوى المادة ولا تعرف الثانية سوى ما يأتي من الروح. إن الأمر يتعلق بدرجات حضور هذه أو تلك.

ومع ذلك، يمكن القول إن هناك جزءا كبيرا من البشرية مازال يعتمد في تنظيم خبرته ويفسرها استنادا إلى الأشكال السردية التقليدية، إلى الحد الذي يقود في أحيان كثيرة إلى إلغاء ما يمكن أن يتسرب إلى الحياة من أحكام تبلورت في أحضان معرفة وضعية صريحة، ومنها شعوب كثيرة تنتمي إلى الفضاء العربي الإسلامي. فالسرد حاضر في طريقة تنظيم تجاربها، وحاضر في تصورها للزمن والوجود والخلود والفناء، بل يعد عنصرا أساسيا في شرعنة الأنظمة الاجتماعية والسياسية. فمن خلال الحكاية يؤول السلوك ويحكم عليه ويصنف ضمن الصالح أو الطالح، كما لاحظنا ذلك أعلاه. إن درجة التقدم والتخلف تقاس بدرجة حضور الحكي في تفاصيل الحياة اليومية.

لذلك، فإن التقابل بين الحدين يمتد ليشمل طبيعة الحقائق التي يبنيها كل شكل على حدة. فعلى عكس ما تبدو عليه الأشياء في الظاهر، فإن حقائق المحكيات ثابتة ومطلقة، ولا أحد قادر على إلغائها أو نفيها، لأنها تتطور ضمن زمنية هي من صلب عوالم ممكنة تبنى داخل زمن التخييل لا وفق إكراهات الزمنية التاريخية كما لاحظنا ذلك في الفقرة الثانية من هذا البحث. فما يقوله السرد التخييلي موجود خارج خانات الخطأ والصواب. أما حقائق التاريخ وحقائق العلم والمعرفة فهي إفراز لما تقوله وقائع خاضعة لمقتضيات زمن معلوم وقابل للعد. إنها حقائق نسبية ويمكن تصحيحها أو تعديلها أو نفيها.

والأمر لا يتعلق بحكم سلبي على النشاط السردي، فالسرد جزء من الحياة ومعيار من معايير وجودها. فللقضية وجه آخر. هناك في حقيقة الأمر تقابل بين شكلين سرديين: هناك شكل سردي من طبيعة فنية يقوم بترويض للزمنية الإنسانية ويضعها خارج الوجود الواقعي بكل تعقيداته في شكل محكيات تخييلية ويتعامل معها الناس باعتبار طابعها ذاك لا باعتبارها واسطة نحو عالم آخر. فالسرد مقترن في هذه الحالة "بالرغبة في الهروب من القلق الذي ينتابنا ونحن نحاول قول شيء حقيقي عن العالم الواقعي، وهو ما يجعل السرد يقوم بوظيفة استشفائية"[٢٧]، أو يعبر عن رغبة في تحصين الذاكرة الفردية بإدراجها في الذاكرة الجماعية القادرة وحدها على التسلل إلى الزمنية الإنسانية. إننا من خلال هذا الشكل السردي "نقوم بجولة خارج الحياة"[٢٨] بحثا عن راحة نفسية لا يمكن أن تتحقق في واقع يتميز بالتعقيد.

وهناك شكل سردي آخر حبيس زمنية مثخنة بتخييل جامح يخترق "الواقعي" ويدرجه ضمن زمنية أخرى غير تلك التي تتحقق فيها أفعال الحاضر. إنه يضعه في سلسلة من الإحالات الحكائية التي نفسر من خلالها الممارسات السلوكية اليومية. إن الحكايات ليست مضافا أو انزياحا عن واقع، بل هي جزء من الحياة وعنصر مركزي فيها، كما يمكن معاينة ذلك عند الشعوب التي مازالت ترزح تحت نير التقليد: يقوم الوعظ الديني مثلا في جوهره على الحكايات، فكل فعل حاضر لا يمكن أن يفسر إلا من خلال استحضار نموذج سابق عليه ينتمي إلى زمنية مقدسة، أو سبق أن قام به أشخاص يتمتعون بقدر كبير من القدسية. إن الأمر يتعلق بتسريب كميات زمنية قديمة هي وحدها القادرة على تفسير مضمون الزمن المعاصر.

وتلك هي القوة الضاربة للسرد وذاك مصدر طاقات التأثير داخله. فهو ليس حجاجا يعتمد المنطق في بناء حقائقه، بل يستند إلى المحتمل الذي يبنى عوالمه خارج سلطة الزمنية الواقعية، لذلك فهو لا يبشر بحقيقة قابلة للتصديق، بل يبني عالما هو مرجع ذاته ومرجع حقائقه. وهو ما يبدو جليا عندما نحاول أن نقارن بين شخصيات من التاريخ وأخرى من التخييل. فالأولى خاضعة لقوانين الزمنية التاريخية، وهي بذلك محط اختلافات في التقدير والحكم، أما الثانية فواحدة في ذاتها وموجودة خارج كل الأحكام التصديقية.

فلا أحد يشكك مثلا في عنترة الذي تروي الحكايات تفاصيل حياته، فهو الفارس العبد الأسود الذي تمرد وقاتل من أجل عبلة ابنة عمه، وهو بالإضافة إلى ذلك، مصدر لرمزية غنية تحيل في واقع الأمر على حياة العبيد كلهم لا على عنترة العبد وحده. وتشكل هذه الحياة "عوالم حقيقية" لا تعد قصة عنترة داخلها سوى حكاية ضمن آلاف الحكايات التي نسجت حول العبودية. أما ما يقوله التاريخ عنه، فذاك أمر آخر، فقد يشكك في الكثير مما قالته هذه الحكايات، بل قد يشكك في وجود عنترة نفسه. ومع ذلك، سيظل عنترة حاضرا في ذاكرة الملايين المقهورة أكثر من حضور معاوية فيها.

ومن الطبيعي، وفق هذا التصور، أن يكون المحكي "سلطة مطلقة"، ففيه ومن خلاله وعبر ممكناته القصصية تأتي الأجوبة وتصاغ الحلول وتحدد مصائر الأفراد والشعوب والكون كله. بل إن الأسئلة ذاتها لا يمكن أن تصاغ إلا ضمن ما تبيحه حكاياته. فالبداية قصة (الخلق) ولن تكون النهاية سوى قصة موازية (القيامة). ومن الأولى إلى الثانية ليس

هناك سوى القصص التي تحكي سيرة الله في السماء وسير مخلوقاته في الأرض فيما يشبه ترابطا بين النموذج الكلي المعد لاستيعاب تفاصيل مغامرات أبطال بعضهم يفسد في الأرض وبعضهم يصلح ضمن حالات استقطاب ثنائي هو مبرر الزمن وغاياته الأولى.

إن استعادة الزمنية الوضعية لا يمكن أن يتم إلا من خلال تخليص اليومي من المحكيات التي تكبله وتشده إلى الماضي. إننلا نرفض السرد، فهو جزء من وجودنا، ولكننا نود استعماله باعتباره أداة لإغناء الخبرة وتوسيع آفاقها لا واسطة نحو عالم آخر، أي أداة للتبرير والتأويل.

• هوامش

١- Paul Ricœur، Temps et récit 3، éd Seuil، 1985، p33

٢-نفسه ص٢٢

٣-نفسه ص ٣٤

٤-نفسه ص ٤٣٥

٥-نفسه ص٤٣٥

٦- Paul Ricœur، Temps et récit 1، éd Seuil، 1983،p111

٧- Jean dubois et autres، Dictionnaire de linguistique et de s sciences du langage، éd Larousse-Bordas-HER، 1999، concept

٨- نفسه ص ١١١

٩- نفسه ص ١١٧

١٠-نفسه، ص ١٧

١١- Karlheinz Stiele، L'histoire comme exemple، l'exemple comme histoire، Poétique، 10 ، 1972، p178

١٢- نفسه ص ١٧٩

١٣- - Paul Ricœur، Temps et récit 3، éd Seuil، 1985، p262

١٤-نفسه ص١٧ formes simples

١٥- Paul Ricœur، Temps et récit 3، éd Seuil، 1985، p262

١٦- Paul Ricœur، Temps et récit 3، éd Seuil، 1985، p262

١٧-نفسه ص٢٦٢

١٨- Mircea Eliade، Le mythe de l'eternel retour، éd Folio، 1969،p16

١٩- Serge Carfantan،Philosophie et spiritualité، 2003، http://sergecar.perso.neuf.fr/

.cours/temps5.htm

٢٠- Mircea Eliade: Le mythe de l'eternel ,p16

٢١- نفسه ص١٧

٢٢- نفسه ص ١٧

٢٣- سعيد بنكراد: مسالك المعنى، دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، دار الحوار، سوريا، ٢٠٠٧ ص ١٣٢

٢٤- فضلنا تعريب savoir بالعرفان رغم علمنا عدم دقة ذلك،فالعرفان اصطلاح صوفي دال على المعرفة التي مصدرها الذات. إلا أننا لسنا بعيدين في التعريف الذي قدمناه عن هذا الوصف،الأمر يتعلق بمعارف لا تخضع للتجربة.

٢٥- J-F Lyotard: La condition postmoderne, éd Minuit,1979,p36

٢٦- نفسه ص٣٨

٢٧- أمبيرتو إيكو: ٦ نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ٢٠٠٥، ص ١٤٢

٢٨- نفسه ص١٨٨

نظرية السرد: المصطلح والإجراء النقدي

مقاربة مفهومية

• د. عباس عبد الحليم عباس

• السرد: ثقافة المصطلح والتلقي العربي

تتصدر الأبحاث المصطلحية الآن العديد من الندوات والمؤتمرات العلمية في ميادين معرفية شتى، وفي موجة الدراسات الحديثة التي عنيت بنقد النثر الأدبي في أجناسه المختلفة، كالقصة والرواية والحكايات الخرافية والأمثال وفنون النثر القديم من رسائل ومقامات، برزت مصطلحات نقدية مترجمة عن المنجز النقدي الغربي، في بيئة علم السرد أو السرديّة Narratology المستمدة من الجذر اللغوي Narrate. وقد لاحظ المعنيون بالدراسات السردية "أن أهم المقترحات الترجمية المقدَّمة لمصطلح Narratology هي:

١- علم السرد.

٢- السرديات.

٣- السرديّة.

٤- نظرية القصة

٥- نظرية السرد.

٦- القصصيّة.

٧- المسردية.

٨- القصّيات.

٩- السردلوجية.

١٠- الناراتالوجيا.

ويمكن أن نلاحظ هنا أنّ المسمّيات يتقاسمها جذران عربيان أصيلان هما: سرد وقصّ، وكلاهما معجميان، ولا غبار عليهما... وغالباً ما يترجم الفعل narrate بلفظي (سَرَدَ وقَصَّ) وأحياناً (رَوَى أو حَكَى) أما الاسم narrator فيترجم (بالراوي أو السارد) وقرينه narratee يترجم (بالمروي له أو المسرود له). أما مصطلح (narrative (adj بوصفه صفة، فيترجم عادة بالسردي أو القصصي، وهنا يتداخل مع اسم العَلَم نفسه، وتزداد المشكلة صعوبة عند ترجمة الاسم narratives إذ يترجم عادة في حالة الجمع (بالمرويات أو المسرودات)، وكان سابقاً يترجم (بالقصص)، ويترجم مصطلح narration (بالسرد أو القصّ أو الروي أو الحكي)"[١]. وهذه الأخيرة (الحكيّ) ترجمة مفضّلة للذين يترجمون عن الفرنسية ومنهم مترجم (نظرية المنهج الشكلي) حين آثر لفظة (الحكي) ترجمة للمصطلح (Narration) في ثبت مصطلحات الكتاب[٢]. فنحن هنا أمام دائرة واسعة من الكلمات والأشياء التي تحيل إليها، وقد يبدو للوهلة الأولى أنّ لا مشكلة أمام هذا التعدد والتنوّع، وهذا - إلى حد ما - صحيح، غير أن الانعكاس الحقيقي لذلك كله لا نلمسه إلا في تفحّص المنجز النقدي الذي ينطلق من هذه الدائرة ؛ ذلك أن السرد سيتم تناوله على أنه مفهوم لغوي وأدبي فحسب، دون النظر إليه (مفهوماً ظاهراتياً) تأسست معطياته النظرية لدراسة ظواهر معينة، في نصوص ذات طوابع معينة أيضاً.

- **السردية ودوائر الوهم:**

إن الأطروحة التي تحاول هذه الدراسة مناقشتها تنسجم مع الفرضية القائلة بأن سوء الفهم المصطلحي سبب أساسي في الخلط بين مرجعيات نقد السرد ومرجعيات نقد القصة والرواية ؛ بحيث صارت مفردة (السرد) أو (السردي) تدخل في عناوين البحوث التي تتناول نقد القصة أو الرواية نقداً تقليدياً لا يمت إلى نظريات السرد بصلة. فما كان يبحثه عبدالمحسن طه بدر في كتاب معروف مثل: (نجيب محفوظ: الرؤية والأداة) لا يمكن أن

يدخل بحال من الأحوال ضمن نظرية النقد السردي، فنظريات الرواية التي كانت سائدة في السنوات قبل ١٩٦٠ تتأسس في أنظارها النقدية على استراتيجيات معينة في التناول النقدي للرواية، ليست هي الأنظار التي ابتدعها السرديون فيما بعد، فضلاً عن أن مناهج النقد الروائي أسست لنفسها جهازها المصطلحي الذي أقامت عليه طروحاتها، وصارت تلك المصطلحات تستعمل في دراسات نقد الرواية، واستعير بعضها فيما بعد من قبل أصحاب نظريات السرد، ليقف جنباً إلى جنب مع مصطلحاتهم السردية الخاصة، بحكم التداخل الطبيعي بين السردية والروائية في الأجناس النثرية.

إن مصطلحات مثل أصناف الرواية وتقسيماتها إلى (بوليسية، وتاريخية، ورومانسية، وساسية.. إلخ) لا يمكن استعمالها البتة في دراسات السرد، إذن نحن أمام جهاز مصطلحي مختلف، خذ مثلاً مفاهيم مثل:

الإيقاع

البطل المضاد

التشويق

تيار الوعي

الشعرية

الشخصية

الرواية المضادة

الرواية المضادة

الفضاء

وبالمقابل لنأخذ مفاهيم مثل:

- التبئير.
- التضمين السردي.
- تكرار الحدث.

- الوظائف.
- الحركة.
- الحكاية الخرافية.
- السرد (وأوصافه ومشتقاته)
- السّعة.
- المحمول.
- الموضوع.
- البنية.

وغير ذلك من مصطلحات أوجدتها الدراسات السردية الحديثة لملاحقة قضايا طرحتها النظريات السردية التي تلت نظريات الرواية كما أشرت آنفاً.

إلى جانب هذا كله على الناقد أن يتذكر – وهو يدخل إلى النصوص مدخلاً سردياً – أنه يتحرك في حقل معرفي يتبع أساساً للمدرسة البنيوية Structuralism، وعليه لابد من وعيه بهذا التداخل وما ينشأ عنه من (تظافر مصطلحي) ؛ فالبحث في (بنية السرد في نص ما) هو بحث في الشكل السردي ومحتواه من الوظائف والأفعال، وليس المحتوى الفكري أو الإيديولوجي، وفق إطار فلسفي بنائي يعترف بخصائص البنية وما تقوم عليه من نظام وتحكم ذاتي وشمول.

كما ويلاحظ المتتبع أن أعلام السردية هم أنفسهم أعلام البنيوية ومن قبلها الشكلانية، وأشير هنا إلى شكولوفسكي، وايخنباوم، وياكبسون، وبروب ومن بعدهم غريماس وبارت وجوناثان كولر وجينيت وغيرهم ؛ فالأخير كتب (بنية اللغة الشعرية)[٣] وشارك في كتاب (نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير)[٤].

وكي تصبح الأطروحة التي نحن بصددها أكثر وضوحاً يرى الباحث الحالي أن (رواية ما) يمكن أن تدرس ضمن معطيات (النقد الروائي) أو معطيات (النقد السردي) أو ما يسمى (بالسرديات) ؛ فيندرج تحت النمط الأول عناوين مثل (الفضاء الروائي، وجماليات المكان، وقضايا المضمون: الاجتماعية والسياسية والنفسية، وطرق رسم الشخصيات، واللغة،

وتوظيف التراث) وغيرها. بينما تندرج تحت النمط الثاني بحوث مثل (الوظائف، والأفعال والأنساق، والحركات) وغيرها من طروحات وضعت أساساً لمعالجة (المسرودات الشفهية) وتم تعديلها فيما بعد لتتناول نصوصاً مكتوبة، كان يفترض أنها (تعكس استمرارية شكلية بين الطبيعتين)[٥]. وأيّاً كان الأمر فإن تحليل الأجناس النثرية ينحو نحو (تحليل القصة) أو (تحليل الخطاب) ولكل مصطلح إجراءات معينة ففي ((المستوى الأول: مستوى القصة Story يعني مجموعة الأحداث والأخبار والمواقف التي تتكون منها القصة.

أما المستوى الثاني: مستوى الخطاب Discourse فيعني الطريقة التي تترتب فيها الأحداث وتتسلسل وتتركّب في النص، أي أنه الصيغة الفنية والشكل الذي تقدّم فيه، من ناحية: كيف تقدّم.. هذا المستوى هو الحقل أو المحور الذي تعنى به السرديات، ولذلك يمكن اعتبارها دراسة في (الخطاب) أي في شكل السرد وليس في مضمونه أو في نوعية الأحداث أو محمولاتها.. لأن كل هذا ليس له قيمة كبرى في الدراسة السردية ضمن هذا التيار. نظام الأحداث أهم من الأحداث نفسها، والزمن الداخلي لتشكّل السرد أهم من الزمن بمعناه الخارجي أو التاريخي.. هنا تكتسب الألفاظ معاني اصطلاحية مغايرة لما استقرّت عليه)[٦]. ويبدو أن الغربيين وعوا هذه المسألة، فقام بعضهم بعمل حصر مفهومي للجهاز المصطلحي السردي، كما هي الحال لدى جيرالد برنس الذي أصدر كتاباً خاصاً بعنوان المصطلح السردي[٧]، جمع فيه المصطلحات المستعملة في التنظير السردي وممارسته النقدية. ومن هنا يفهم المختصون بالسرد سقوط كثير من الدراسات النقدية في المعضلة المفهومية حيث نقف أمام رؤى ظبابية للنظرية السردية لدى باحثين اختلط عندهم الحابل بالنابل فأنجزوا دراسات، يرى بعض النقاد أنها من تلك (التي تزعم أنها سردية، وفي الحقيقة أنها ليست سوى حذلقة أدبية)[٨]، لأن من يمارس القراءة السردية عليه أن يطلع على عمل (العالم السردي) كي يصح وصفه (بالناقد السردي) على ما يرى سعيد يقطين الذي يؤكد (أن شرعية السرديات تُستمد من نجاحها في أن تتأسس علماً له شروطه اللازم توفرها لنكون فعلاً أمام ممارسة علمية)[٩]، وهو ما لا نجده في كثير من الدراسات التي يضعها أصحابها تحت مظلة (السرديات) دون وعي جيد لما أنجزه منظروها وعلى رأسهم الباحث الروسي (فلاديمير بروب).

لكن الذي حدث أن النقاد الذين تناولوا بروب وسعوا إطار فهمهم لمنهجيات النقد السردي، وجعلوها قادرة على استيعاب أي مقاربة لأي ظاهرة في أي جنس نثري. متناسين أن فلاديمير بروب،الذي يعده الكثيرون رائد الدراسة السردية في كتابه المعروف (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)[١٠]، "توقف عند الحكاية الخرافية الشعبية ولم يجاوزها إلى غيرها من أنواع سردية"[١١]. غير أن منجز بروب هذا لم يأت من فراغ، إذ إن زملاءَه من البنيويين حاولوا وضع قواعد لبناء الجملة في العمل السردي "ويتحدث تودورف وآخرون عن "نحو سردي" ويتمثل أكثر التقسيمات النحوية أولية لوحدة الجملة في التقسيم إلى موضوع ومحمول":

ففي قولنا (الفارس ذبح التنين بسيفه)

الفارس = موضوع

ذبح التنين بسيفه = محمول

ومن الواضح أن هذه الجملة يمكن أن تكون نواة لأحدوثة أو حتى حكاية كاملة. وإذا وضعنا اسم العلم (جون أو رالف) مكان (الفارس) أو (فأساً) مكان (السيف)، فإننا نحتفظ بالبنية الجوهرية نفسها. وبمتابعة هذه المماثلة بين بنية الجملة / والسرد طوّر فلاديمير بروب نظريته عن الحكايات الشعبية الروسية.

ويمكن أن نستوعب مقاربة بروب، إذا قارنّا (موضوع) الجمل بالشخصيات النمطية:بطل، وغد.. إلخ و(المحمول) بالأفعال النمطية في مثل هذه القصص. وفي حين أن هناك وفرة كبيرة من التفصيلات، فإن كامل متن الحكايات مبني على المجموعة نفسها من الوظائف"[١٢]، تلك التي ينبغي البحث عنها في الدراسة السردية حتى لو تغيّرت طبيعة العمل الأدبي المدروس من شفهي إلى مكتوب، أو من متخيل إلى واقعي، بمعنى أن الملحمة أو القصة أو الرواية هي أعمال سردية في النهاية إذا تمت معالجتها وفق منظورات المنجز النقدي في السرديات. فرولان بارت على سبيل المثال واحد من الذين طوّروا منظور فلاديمير بروب السردي من حيث نقله إلى المجال القصصي، وظلّ واعياً لأهم المقولات المؤسسة لهذا المنظور، وعلى ذلك يقول: "إن القصة لم تصنع قطّ إلا من الوظائف. فكل شيء فيها يحمل دلالته على مستويات مختلفة، وهذه المسألة ليست مسألة فن (من جهة الراوي) إنها مسألة بنية.. إنّ الوظيفة وحدة مضمونية. وهذا بديهي من وجهة نظر لسانية"[١٣].

وإذا عرفنا أن الرواية جنس أدبي لا يمتاز بالنقاء، بمعنى أن تداخل الأجناس الأدبية يتبدى بأجلى صورة في الفن الروائي، وأن نماذج هذا الفن الأكثر حداثة "تتمرد على الحدود والقيود، ويمتد هذا التمرد ليشمل مفهوم النوع، وحدوده وعلاقاته، ويصل إلى حد تجسيد إشكاليات تتصل بتراسل الأجناس أو جدل التجنيس. فهي تصوغ مادتها من الأحلام والهواجس والسرد والوصف والشعر والرسم والسيناريو السينمائي، والترسيمات والإعلانات واللقطات المسرحية، ومخزون الذاكرة، وكوابيسها، والصور الفوتوغرافية. وكل هذا في سبيل التعبير عن علاقات الإنسان المعقدة بالعالم"[١٤]، مما يزيد من صعوبة تحديد ملامح بنياتها السردية، وقياسها ببنيات معيارية في أعمال أدبية تمت دراستها ومن ثم اقتراحها بصفتها نماذج على نظريات نقدية معينة، يتم الرجوع إليها باستمرار، وهذا دليل على ما تذهب إليه الأطروحة الأساسية لهذه الورقة، ولتأكيد ذلك نجد ناقداً كرولان بارت يسقط بنيات السرد في الأدب الشفوي على القصة المكتوبة كما أسلفت، ففي تحليله البنيوي للقصص يرى أن الإشارات السردية "احتلت مجموع العمليات التي تعيد تأصيل الوظائف والأفعال في الإيصال السردي المرتكز على باثه ومستقبله.. وإننا لنعرف في الأدب الشفوي بعض نظم القراءة (أشكال موزونة، آداب التقديم المتواضع عليها) وأننا لنعلم أيضاً أن (المؤلف) ليس هو ذلك الذي يخترع أجمل قصة، ولكنه ذلك الذي يستحوذ جيداً على النظام الذي يتقاسم استخدامه مع المستمعين ؛ وإن مستوى السرد في هذه الآداب لواضح جداً وقواعده ملزمة جداً.

ولقد يبلغ هذا الأمر درجة يصبح معها من الصعب أن نتصور (حكاية) لا تقوم على إشارات منظمة للقصة (كان يا ما كان.. إلخ). وأما في آدابنا المكتوبة فقد اهتدينا منذ زمن مبكر إلى (أشكال الخطاب) التي هي في الواقع إشارات سردية، فثمة تصنيف لطرق تدخل المؤلف، وضعها أفلاطون.. وهناك أيضاً تقنين لبدايات القصص ونهاياتها، كما أن هناك تعريفاً لمختلف أساليب العرض.. فالمضامين والأشكال السردية الخاصة (الوظائف والأفعال) تسمو في الشكل النهائي للقصة، وهذا يبين أن التقنين السردي هو المستوى الأخير الذي يستطيع تحليلنا أن يبلغه.. وأما خارج مستوى السرد، فيبدأ العالم، أي تبدأ نظم أخرى (اجتماعية واقتصادية وإيديولوجية) حدودها ليست القصص فقط، ولكنها عناصر من مادة أخرى (حوادث تاريخية، تعيينات، سلوكات.. إلى آخره"[١٥]. ولعل الأساس الشكلي الذي انطلقت منه هذه الفلسفة كان أحد الأسباب المهمة في محاربة الشكلية وإفرازاتها

السردية وغيرها قبل أن تتسرب إلى خارج روسيا، فقد كانت (المادية التاريخية) السوفيتية في قمة هرم العداء للشكلية ((والاستخفاف والازدراء بها. فالشكليون في رأي كوجان P.S.Kogan مثلاً، فقراء في المنهج، سُذّج، وذوو نظرة ضيّقة للأدب، وغير مرتبطين بواقعهم وزمانهم)[١٦].

إذن لو وافقنا على إطلاق مصطلح السرد على دراسة كل نص قصصي أو نثري، كما هي الحال في عناوين الكثير من البحوث التي تعالج قضايا موضوعية أو فنية في أجناس نثرية متعددة، فإننا نقف أمام أسئلة صعبة في كثير من الأحيان ؛ إذ كيف يمكن لنا إسقاط مصطلح السرد على ما يجري داخل بعض أنواع (القصة القصيرة جداً) وهل (المثل) يتضمن هيكلا – بالنظر إلى بنيته التركيبية اللغوية –؟! وهل القصة القصيرة الوصفية سرد؟! بل هل المشهد الوصفي في الرواية سرد، ثم متى كانت المسرحية (بصفتها حوارية نثرية) سرداً أيضاً؟!

هذه التساؤلات تضعنا أمام إشكالية مصطلحية تنقلنا لمواجهة المسافات الدلالية لمفاهيم مثل السرد، الروي، القص، الحكي وغيرها من المصطلحات.

هذا ما يتعلق بالقراءة الاصطلاحية للمفاهيم الأساسية التي تتشابك، في واقعها النظري، مع بعضها بعضاً لأسباب قد لا يكون آخرها عدم فهم الدارسين للسياق الثقافي الغربي الذي أنتج لفظ (السرد) إنتاجاً مصطلحياً، ولا ذاك السبب المتعلق بالإشكالية الثقافية العامة من حيث الخلط المصطلحي، الذي تحياه ثقافتنا العربية المعاصرة.

أما ما يتعلق بالجانب النقدي التطبيقي الذي يشير إلى حجم البلاء في فهم كثيرين من النقاد والباحثين لمصطلح السرد فيمكن الإشارة إلى بعض الأبحاث التي وظّفت هذا المصطلح في عناوينها توظيفاً بعيداً كل البعد عن منظومته المفهومية، وأود أن أتجاوز هنا أبحاثاً لدارسين مغمورين وغير منتجين في بيئات الدرس النقدي لأشير إلى بحوث أنجزها أساتذة معروفين في نقد القصة والرواية – على الأقل – وقعوا في الشرك المفهومي، فقدموا أبحاثاً معنونة بعناوين واضحة الانتماء إلى نظريات السرد والمرجعيات النقدية المتعلقة بها، لكن محتوى تلك الأبحاث ومضامينها لا تمت إلى ذلك بصلة، وربما كان هذا أحد أسباب ما يشاع من أن السرديات (ينتظرها مستقبل مظلم) كما ورد على لسان أحد محاوري سعيد يقطين، والرد الذي أوضح يقطين فيه طبيعة الخلل الذي تنتج مثل هذه الطروحات

هو أنّ الثقافة العربية لم تتمثل الوعي الكامل بمختلف المشاكل المعرفية والإبستيمولوجية التي تطرحها العلوم الأدبية، ومن بينها السرديات ؛ لأن هذه الثقافة تتعامل مع النظريات الأدبية المستلهمة من الغرب بكثير من التسرع والارتجال، والانبهار أيضاً (على تعبير يقطين)[١٧]. وبالمقابل هناك عناوين بحثية لنقاد وباحثين تمثلوا نظريات السرد ومرجعياتها النقدية، واستطاعوا توظيفها توظيفاً نقدياً ناجحاً، كأعمال وعبد الفتاح كليطو وبعض أعمال عبدالله إبراهيم على جهة التمثيل لا الحصر.

• من نظام السرد إلى (علم النص):

إذا كانت جهود فلاديمير بروب قد مثلت نموذجاً صريحاً على الوعي الجيد بأهمية الإرهاصات الأولى المتضمنة في أي فرضيات تسبق النظرية العلمية، فإن قيامه بتطوير هذه الإرهاصات إلى محددات أولية في جسد النظرية السردية الخاصة بنقد الحكاية الخرافية ليعد إنجازاً علمياً يعتد به تاريخ النقد الأدبي ويساويه بمنجزات نقدية كان لها أهمية بالغة في صياغة النظرية النقدية، كما هي الحال فيما يخص أرسطو وهوراس عالمياً، وعبدالقادر الجرجاني، القرطاجني – على سبيل التمثيل – عربياً. حتى إنّ بعض المتفائلين بلغ بهم الطموح ((لأن يتحوّل الاهتمام بها (السردية) إلى صورة علم مستقل ضمن هاجس العلمية في الخمسينات والستينات من القرن الماضي، هاجس أن يتحول البحث في الأدب إلى علم دقيق محاكاة للبحث في العلوم التجريبية وعلوم اللغة وما أشبه ذلك من حقول تطورت من مجرد التفسير والتعليق الانطباعي إلى صيغ دقيقة من المنهجية العلمية))[١٨].

لقد أفاد بروب من الجهود الأولية للباحثين الشباب من (حلقة موسكو اللسانية) في ظل أكاديمية العلوم بموسكو، ممن كان هدفهم أن يطوّروا الدراسات اللسانية والشعرية، وقد أصدروا أول مؤلف لهم سنة ١٩١٦، وتناولوا فيه نظرية اللغة الشعرية. وفي سنة ١٩١٧ ظهرت جماعة جديدة أطلق عليها أصحابها اسم (جمعية دراسة اللغة الشعرية) (أوبوياز) شدّت من أزر حلقة موسكو، وانكبت الجماعتان على دراسة الجانب اللساني للشعر، سعياً إلى شق سبيل بكر في معرفة مقومات اللغة الأدبية وخصائصها، ومحاولة الارتفاع بتاريخ الأدب إلى مقام العلوم ذات القوانين النظرية"[١٩]، بل محاولة ترسيس مبادئ علمية تكوّن محددات مادية للمعطى الفني، لدرجة أن الأمريكي دندز Alan Dndes الذي كتب مقدمة الطبعة الإنجليزية الثانية لكتاب بروب (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) ١٩٦٩ ذهب إلى إمكانية

(برمجة الوظائف والأشكال التي تتخذها الحكايات في الحاسب الآلي للوقوف على إمكانات إنتاج وتوليد حكايات جديدة)[٢٠]. وكان رومان ياكوبسون شديد الوضوح في بحثه الموسوم بـ (نحو علم للفن الشعري) عدَّ فيه حلقة موسكو وجماعة (أبوياز) Opoiaz أصحاب الفضل في "وضع الخصيصة اللسانية للشعر موضع الصدارة، وشرعوا في تعبيد طرق جديدة للبحث في اللغة"[٢١].

وأدت هذه الجهود إلى جانب نقاشات أثارتها (حلقة براغ التشيكية) إلى ما التقطه بروب فيما بعد، وفي هذا يقول كاسبسون: "إن الأعمال التي مددت استعمال المبادئ التركيبية إلى مجال تحليل العبارات التامة وتبادلها الحواري، قد أدّت إلى إحدى **(كذا)** اكتشافات الإنشائية الروسية الكبرى، ألا وهي اكتشاف القوانين المتحكمة في تركيب المباني الحكائية الفلكلورية (بروب) أو الآثار الأدبية (باختين)"[٢٢]. إن الدراسة السردية كما حددها بروب ذات نزعة علمية وهذه بحد ذاتها من المشكلات التي أغفلها الدارسون ؛ لأن الوصول إلى حدود علمية للنص يقف في وجه (إنتاجية النص) على صعيدي الإبداع / والتلقي. إذ كيف نتفق مع المفاهيم الجديدة للنص بصفته ((جهازاً عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة من خلال عمليات ذهنية معقدة يتشابك فيها وجوده مع فضاءات نصية أخرى))[٢٣].

في حين يفترض السرديون أن ((إنتاجية النصّ متحققة بسنن سردية تمثلها جملة الإجراءات والقواعد المنتظمة للسرد أو فعل الحكي والقص. وهي القواعد التي تحدد الأساس الفعلي لإنتاج نص سردي))[٢٤]، وهي كلها اهتمامات انصبت على تأكيد نظام الشكل الأدبي، وأن الشكل في الأدب شعراً أو نثراً "لم يعد غشاءً، إنما وحدة ديناميكية ملموسة"[٢٥]، لها فاعليتها وأثرها في تحقيق مستوى ما من (الإنشائية) (أو الأدبية أو الشعرية أو الفنية... إلخ) عبر كشف مظاهرها اللسانية، ومن أجل فهم هذه الديناميكية وسّع الشكلانيون دائرة نظرهم وميادين دراساتهم فحظي النثر الأدبي باهتمام عدد من أعلامهم وهم:

١- فيكتور شلوفسكي (١٨٩٣-١٩٨٤):

وهو كاتب وناقد أدبي، يعود له الفضل في تأسيس (الأبوياز / جمعية دراسة اللغة الشعرية) عام ١٩١٧. من أعماله كتاب (حول نظرية النثر) ١٩٢٥ (المواد والأسلوب في "حرب وسلام لتولستوي") ١٩٢٨ (ملاحظات حول نثر الكلاسيكيين الروس) ١٩٥٥ (عن النثر الأدبي) ١٩٥٩ (تولستوي) ١٩٦٣.

٢- بوريس إيخنباوم (١٨٨٦-١٩٥٩):

وهو مؤرخ أدبي وناقد، تمثلت إسهاماته الشكلانية بكتابين هما (الميلوديا في الشعر الغنائي الروسي) ١٩٢٢ وهدف من ورائه إلى التأكيد على (أن الشكل كمضمون حقيقي يتبدل بدون(كذا) انقطاع عن طريق علاقته بأعمال الماضي). (وأنا أخماتوفا) ١٩٢٣. اهتم بالمبادئ والقضايا النظرية في النقد الروائي حسبما أثيرت في نقاشات (الأوبوياز) كالتحفيز، والبناء المتدرج، والتوازي، والتعداد.. إلخ). وله مقالة مشهورة بعنوان (كيف صيغ "معطف" غوغول) ١٩١٩ يناقش فيه أهم القضايا المتعلقة ببناء القصة القصيرة كمشكل الموضوع ومشكل السرد وغيره.

٣- أما فلاديمير بروب Vladimir Propp (١٨٩٥-١٩٧٠) فيعد العرّاب الحقيقي للنظرية السردية ؛ التي نضجت مبادئها في كتابه الرائد (علم تشكيل الحكاية) أو (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) ١٩٢٨ أو (مورفولوجيا الخرافة) بحسب الترجمات المتعددة، الذي درس فيه القوانين التي توجّه البنية الشكلية للحكايات الخرافية الروسية، فعدّه الباحثون رائداً في ذلك، وتبعه عدد من الدارسين سماهم روبرت شولز (بذرية بروب) ممن عملوا على "توسيع حدود السردية لتشمل مظاهر الخطاب السردي كلها، واتجهت بحوثهم اتجاهين، أولهما (السردية الحصرية) وهدفت إلى إخضاع الخطاب لقواعد محددة بغية إقامة أنظمة دقيقة تضبط اتجاهات الأفعال السردية. وثانيهما (السردية التوسيعية) وتطلعت إلى إنتاج هياكل عامة، توجّه عمل مكونات البنية السردية، لتوليد نماذج شبه متماثلة، على غرار نماذج التوليد اللغوي في اللسانيات"[٢٦]. وأشير هنا إلى أن بروب لم يستعمل مصطلح نظرية السرد أو علم السرد، إنما كان تودوروف هو صاحب هذه التسمية، حسب ما يذكر جيرالد برنس،وقد بدأت قواعد هذا العلم تتسع فيما بعد لدى السيمانتيكيين من علماء الدلالة أمثال غريماس Greimas وبريموند Bremond الذين تفاؤلوا في الإفادة من منهج بروب لتطبيقه على أي متن قصصي، وخاصة (الأساطير). غير أن باحثين آخرين من المهتمين بالفلكلور أمثال شتراوس رفض مثل هذا المنهج، وصرّح ((بأن من يحلل تحليلاً كتحليل بروب شبيه بدارس لغة يبدأ أولاً بدراسة نحوها ثم يأتي مؤخراً إلى القاموس لمعرفة معاني ألفاظها[٢٧].

وبغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع فلسفة النظرية السردية ومقولاتها،سواء في مرجعياتها الشكلية، أم في امتداداتها البنيوية فإنّ من العلمية بمكان أن نتمثل حقيقة

المصطلح السردي ومرجعياته، ثم نعي أدواته المنهجية في الإجراء النقدي، بما يؤدي إلى تأكيد الإحساس بالسرديات كتخصص، ولا سيما في نقدنا العربي المعاصر؛ لأن فهمنا لحدود السرديات قد يفيدنا في كشف المكونات الهيكلية للأجناس النثرية في تراثنا العربي، والكشف – بالتالي – عن نقاط التداخل والاختلاف بين أبنيتها المختلفة. كما يمكن توظيف هذه المعرفة لتبيان مدى إسهام الأشكال الإبداعية النثرية التراثية في تطوير صيغ كتابية حديثة، لا نزال مختلفين حول جذورها ومرجعياتها التاريخية.

• الهوامش

(١) فاضل ثامر، اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص١٧٨.

(٢) انظر: إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٢٢٤.

(٣) ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، منشورات الحوار الأكاديمي، ١٩٨٦.

(٤) ترجمة: ناجي مصطفى، الدار البيضاء، منشورات الحوار الأكاديمي، ١٩٨٩.

(٥) ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص٦١.

(٦) محمد عبيدالله، مدخل إلى علم السرد، مجلة أفكار، ع٢٠٤، ٢٠٠٥، ص٦٤.

(٧) ترجمه إلى العربية عابد خزندار، وصدر في القاهرة عن المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٣.

(٨) سعيد يقطين في حوار أجراه محمد الصالحي.

(٩) سعيد يقطين في حواره أجراه محمد الصالحي.

(١٠) مورفولوجيا الخرافة: فلاديمير بروب، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط١/ ١٩٨٦.

(١١) محمد عبيدالله، السرديات.. علم السّرد، مجلة أفكار، ع٢٠٤، ٢٠٠٥، ص٦٠.

(١٢) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص٩٠.

(١٣) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ١٩٩٣، ص ص٤٠-٤١.

(١٤) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر ٢٠٠٨، ص٢٤٩.

(١٥) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص ص٧٨-٧٩.

(١٦) فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبو بكر با قادر وأحمد نصر، النادي الأدبي، جدّة، ط١، ١٩٨٩ (مدخل المترجمين) ص٢١.

(١٧) حوار أجراه (محمد الصالحي) منشور على موقع سعيد يقطين www.yaktine__said.com

(١٨) محمد عبيدالله، مدخل إلى علم السرد، مجلة أفكار، ع٢٠٤، ٢٠٠٥، ص٦٣.

(١٩) محمد القاضي، الشكلانية وأثرها في الدراسات السردية الحديثة، المجلة العربية للثقافة، ع٣٢، ١٩٩٧، ص١٦٤.

(٢٠) فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية (سابق)، مدخل المترجمين، ص٣٥.

(٢١) ر. ياكوبسون، نحو علم للفن الشعري، ضمن نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، الرباط، ط١، ١٩٨٢، ص٢٥.

(٢٢) نفسه، ص٢٧.

(٢٣) صلاح فضل، بلاغة النص وعلم الخطاب، عالم المعرفة، ع١٦٤، ١٩٩٢، ص٢٣٣.

(٢٤) سعيد بنكراد، النص السردي (نحو سيميائيات للإيديولوجيا)، دار الأمان، ط١، ١٩٩٦، ص٢٥.

(٢٥) موريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، السابق، ص ١١.

(٢٦) عبدالله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة موسعة، ٢٠٠٨، ج١، ص٩.

(٢٧) السابق، ص٤٠.

السرد العربي القديم
من الهامش إلى المركز[1]

• د. محمد عبيد الله

• مدخل

يبدو أنّ للسرد صفة كونية شاملة، تتبدّى في حضوره الممتد عند سائر الشعوب، وفي صوره وأشكاله المتعددة، سواء أكان شفوياً أم مكتوباً، بسيطاً أم مركّباً، فطرياً أم مصنوعاً، ففي كل حال نجد مختلف الثقافات تلجأ إلى بوابة السرد، تطرقها بإيقاعات متباينة، لتعبر عن بعض أحوالها ومواقفها.

وقد تنبه رولان بارت Roland Barths، أحد أبرز رواد نظرية السرد في القرن العشرين، إلى هذه الطبيعة التجاوزية الكونية للسرد، ولذلك نجده يعبّر عما يراه في هذه الطبيعة الممتدة للقصة وأشكال مروياتها بالقول: "إنها نوعية من الأجناس معجزة... وقد يتراءى لنا أن كل مادة صالحة للإنسان لكي يعهد إليها بقصصه [سرده]، ويمكن للقصة أن تعتمد على اللغة المفصلية، شفوية أو مكتوبة، ويمكنها كذلك أن تعتمد على الصورة ثابتة أو متحركة [كما في الرسم أو السينما والتلفزيون والحاسوب]، كما يمكنها أن تعتمد على الحركة [السرد الدرامي والتمثيلي واللوحات الراقصة]، وعلى الاختلاط المنظم لكل هذه المواد، وإنها لحاضرة في: الأسطورة، والخرافة، وحكايا الحيوان، والحكاية، والقصة القصيرة، والملحمة،

---

(١) نشر هذا البحث –بتعديلات واختلافات طفيفة– في: المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت/مجلس النشر العلمي، العدد ٩٨، السنة ٢٥، ربيع ٢٠٠٧، ص٥٣–٨٥، ولعل نشره هنا يتيحه لجمهور مختلف عن جمهور المجلة العلمية المحكمة، وفي ذلك مطلب للكاتب وللقراء.

والتاريخ، والتراجيديا، والمأساة، والكوميديا، والمسرح الإيمائي، والصورة الملونة – فلنتأمل لوحة القديسة أرسولا لكارباكسيو – وإنها لحاضرة أيضاً في كل واجهة عرض زجاجية، وفي دار الخيالة، وفي المسرحيات الهزلية، وفي المنوعات، وفي المحادثة. وإن القصة لحاضرة بكل هذه الأجناس غير المتناهية تقريباً، في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، وإنها لتبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه، فلا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر، ولا في أيّ مكان من غير قصة، فلكل الطبقات، ولكل المجموعات البشرية قصصها. وغالباً ما يتم تذوق هذه القصص جماعياً بين أناس من ثقافة مختلفة، وربما متعارضة: فالقصة تسخر من الأدب جيده ورديئه، ولأن القصة كونية، ومتجاوزة للتاريخ والثقافة، فإنها كالحياة، حاضرها هنا"(١)

يعنينا منظور بارت في مفتتح هذه الدراسة، لأنه يشهد بوضوح على اتّساع الفن السردي، وتعدد امتداداته، وتنوع أنماط بلاغته، فضلاً عما يحسمه من تمييز شائع بين الماضي والحاضر في النظرة إلى الفنون السردية، فقد نظرت مدونة النقد العالمي والعربي، قبل التيارات السردية المتأخرة، إلى الفنون القصصية (الرواية والقصة القصيرة خاصة) كما لو كانت أنواعاً منقطعة عن ماضيها وذاكرتها، أما في ضوء إسهامات بارت وغيره من النقاد المجددين فقد تم تمييز السرد كنوع غير تاريخي، بمعنى إلغاء الحواجز الحادة بين السرد والتراث والمعاصرة، والسعي للبحث عن علم للسرد بصرف النظر فيما إذا كان النص قديماً أو حديثاً، كتابة كان أو صورة، وقد لاحظنا تعدد الأجناس التي سمّاها، وأضفنا لها بعض التوضيحات المميزة بين معقوفين، مما نستشعر أهمية إضافته للقارئ العربي، وهذا كله يدفعنا إلى تغيير منظورنا للسرد، وإعادة تثمينه من جديد وفق معطيات مغايرة من الدرس والتأمل وأشكال النقد والتلقّي.

• الميراث السردي

وللعرب – شأن غيرهم من الأمم – حاضر سردي، وموروث سردي، وغايتنا هنا أن نقف مع الميراث السردي عند العرب، ومع بعض أشكاله ونماذجه، لندلل على طبيعته وبعض خصائصه، ونجمع في مقام واحد بعض ما توصل إليه الباحثون السرديون الذين مالوا إلى المنظور السردي الجديد، متأثرين بنظرية السرد، أو متوافقين مع طروحاتها وتوجهاتها.

ولا نريد أن نستبق التدرج في هذه الدراسة، ونبدأ للقارئ بما انتهينا إليه، لكن مجمل

الدراسات التي ظهرت حتى اليوم عن سردنا القديم، على كثرتها وتباين مقولاتها ومنطلقاتها، تدلل دلالة لا يداخلها الشك على غنى النوع السردي، وعلى حضوره الساطع في الحياة العربية، منذ أقدم لحظة نعرف فيها للعرب أدباً أو إنتاجاً مبدعاً، فمنذ حقبة ما قبل الإسلام كان للسرد زهوه وحضوره، ولم تتوقف القصة بمختلف أشكالها وتشكيلاتها عن تمثيل الحياة العربية، ليس على مبدأ الانعكاس، وإنما عبر التحاور مع السياقات الثقافية وطبقات البشر، بحيث تكشف دراستها عن صور جديدة من الرحلة الثقافية والحضارية للذات وللجماعة العربية، منذ مرحلة القبيلة، مروراً بمرحلة الدولة، وما اعتراها من مراحل الصعود أو الهبوط على مدار تاريخها الطويل.

وقد ظلت المسرودات العربية قابلة للتنوع، وللتعدد، ولمواجهة المناخات المختلفة التي أحاطت بها، وظلت مستعدة لقبول الاحتمالات والاستبدالات، نظراً لطبيعة المتغيرات السردية، وانفتحت على مبادئ المثاقفة السردية، لتعكس وعي الجماعة، وتنوّع الخيوط التي شكّلت نسيجها الحضاري، بمختلف الأجناس البشرية التي انضوت تحت مبادئ اللسان العربي، بوصفه أساس الثقافة العربية، وليس المعيار العِرقي أو الدموي الذي ظل دوماً سيفاً يهدّد الجماعة المتنوّعة، ليعيدها إلى مضارب القبيلة وصحرائها التي ليس لها إلاّ لون واحد، هو الهباء والفراغ الممتدّ اللانهائي.

لكنَّ وجود القصة وجود فطري – بوصفها نوعاً من السلوك الفني والجماعي للشعوب، لا يعني أنها لاقت الاهتمام النقدي، أو ساندها الوعي النظري، فوجود القصة شيء، والاهتمام النقدي (بمعنى دراستها وتصنيفها واكتشافها) شيء آخر.

وقد تفاوت حظ القصة من شعب إلى آخر، ومن أمة إلى أخرى، وإذا كنا نقِرّ اليوم بحضور القصة وتألقها في مختلف العصور، وعند سائر الشعوب، نتيجة لتطور نظريات السرد، وارتفاع عدد النقاد والقراء المتحمسين للقصة وأحوالها، فإنّ الوعي بأهميتها وقيمتها لم يكن دوماً في حال يرضي مؤيديها والمتحمسين لها.

وفي حالة السرد العربي القديم – الذي تتوقف عنده هذه الدراسة – فإننا ننطلق من الاعتبار العام نفسه: أي من منظور أن السّرد صيغة جمالية كونية، وأن العرب مارسوا القص، وعقدوا له المجالس، واجتمعوا حول الرواة والقصاصين، بمعنى أن النشاط القصصي كان حاضراً منذ أقدم العصور العربية، بصور وأنماط وأحوال ستحاول هذه الدّراسة إبرازها

والتوقف عندها... لكنّ الغريب أن الوعي النقدي بقيمة القصة واعتبارها مادة صالحة للدرس والنقد، قد تأخر طويلاً، وبصورة مجملة تعلق النقد العربي القديم تعلقاً طاغياً بالشعر وشؤونه وفنونه، حتى شاعت جملة رائجة خطرة (الشعر ديوان العرب) واستقى منها الناس – على اختلاف ثقافاتهم – معنى رائجاً، يفيد بأن الشعر – وحده – يصوغ الحياة العربية، ويرسم صورة الذات الجماعية وتفريعاتها الفردية، ليغدو سجلاً وحيداً للوجدان العربي، ولتشكلات الحضارة العربية، ومجمل الأحوال والأهوال التي عبرتها، كما لو أن العرب لم يعرفوا غير فن الشعر، ولم يجدوا غير باب واحدٍ ليهرّبوا من خلاله صور وعيهم، وإشارات وجدانهم.

أما ما ورد بشأن السرد، فلا يعدو – كما سنلاحظ – إشارات نادرة وقليلة وسلبية في عمومها، تشير إلى عداء المصنفين القدامى للأعمال السردية، وميلهم إلى فن الشعر أو فنون نثرية غير الفنون القصصية، وهو موقف يشير ابتداء إلى أن السرد ظل على مدار تاريخه العربي فناً يجابه ببطولة نادرة قسوة الإقصاء ومحاولات التهميش، في مقابل الشعر، الفن المدلل، الذي كاد يأتي على كل شيء... وكاد يحتل كل المساحات التي ينبغي أن تتسع لسائر الفنون، وليس لفن أوحد، يحاكي في واحديته ومركزيته أصولاً فكرية وسلطوية قد يكون استمدها من طبيعة المنظور العربي للسلطة الإلهية (الواحدة)، وما تفرع عنها من (سلطة أرضية) تجمع يد واحدة كل مقاليدها.

ونحن في سياق انتصارنا للسرد، لا نهدف إلى معاداة الشعر، ولا استعداء غيرنا عليه، لكننا نجد أننا أميل إلى فكرة ديمقراطية الأجناس وتعددها، مقابل السلطة المطلقة للشعر في سجلات تاريخ أدبنا العربي، خصوصاً وأن السرد العربي قد وجد بالفعل، وليس بالقوة، في عصور العربية، لكنه لم ينل اعترافاً من الثقافة المركزية المهيمنة، وهي ثقافة تتمحور حول الشعر، وتدور في فلكه، أو هو يدور في فلكها، وفي فلك السلطة المعبرة عنها، مع بعض ألوان النثر غير القصصي، مما نهض بوظائف سلطوية: كالخطابة والمكاتبات والتوقيعات وغيرها.

• الكنز السردي

وقد شهدت العقود الأخيرة خروج المارد من قمقمه (إذا شئنا استعارة لغة السرد)، فاكتشف الباحثون السرديون غنى الميراث السردي عند العرب، في صورة كنز مرصود،

أو قمقم مقفل على الأسرار، وقد قطعت الدراسات العربية شوطاً صالحاً في هذا الاتجاه الاستكشافي، الذي يطرق مسالك غير مأنوسة ولا ممهّدة، وقد بينت تلك الدراسات أن فناً غنياً بكامله كان مخبوءاً أو مهملاً، فكان من بعض أهدافها اكتشاف ذلك الكنز، وإبراز مكوناته، وإعادة الاعتبار إليه، وإعادة الاهتمام به، لعله يكشف لنا عن قطاعات وأحوال لم تنكشف مع الشعر وحدَه.

وعلى سبيل المثال، فقد اتصل السرد أو بعض ما اكتشف منه وتوجهت إليه الدراسات، عن كثير من جوانب الوعي والثقافة العربية، وخصوصاً ما اتّصل بالحياة الشعبية، وأحوال الناس العاديين، والجماعات المغمورة والطبقات المسكوت عنها، وهي أحوال لم يعكسها الشعر إلاّ في نماذج قليلة واجهت الإهمال والإقصاء من المدونة الأساسية شأنها في ذلك شأن السرد، وهذا ما يذكرنا ببعض أفكار (أوكنور) صاحب كتاب (الصوت المنفرد) وما لاحظه من تعبير القصة بطبيعتها السردية عمّا أسماه بفن الرجل الصغير، وعن الجماعات المغمورة[٢]. وهو دور نهضت به القصة العربية وإن بطريقة مغايرة فنياً، لتستقيم مع طبيعتها ومع أشكالها الجمالية.

لقد انطلقت نداءات مبكرة في صورة دراسات قليلة نبّهت منذ أكثر من نصف قرن إلى أهمية الموروث السردي العربي، وربما تكون نقطة الاكتشاف، ابتداءً من ولادة الفنون السردية الحديثة (الرواية، القصة القصيرة) فإذ عرف العرب هذه الفنون وانتبهوا إليها بتأثير صريح من الثقافة الأوروبية على رواد الفن القصصي العربي، انطلقت الأسئلة الهامة حول ميراثنا السردي، وكانت الإجابات المبكرة، أميل إلى نفي وجود السَّرد عند العرب، وخصوصاً عند النقاد الذين هيمنت عليهم الثقافة الأوروبية، لكن هذا النفي لم يصمد طويلاً، خصوصاً مع اعتراف الغرب نفسه بالميراث السردي، عبر بوابة ألف ليلة وليلة، ثم الانتقال إلى بوابات أخرى.

ومن بين الدراسات العربية المبكرة يمكننا أن نشير إلى تلك الدراسات التي حاولت الربط بين بعض الفنون القصصية التراثية (كالمقامة) والفنون المعاصرة، مع أن محاولة المويلحي (كتطبيق نصي) في (حديث عيسى بن هشام) لم تبلغ النجاح المأمول منها، ولم تستطع أن تشتق طريقاً أو تياراً لتأسيس قصة المقامة من جديد. لكن هذا المناخ أسهم بوضوح في العودة إلى التراث القصصي، على نحو موجة اكتشاف التراث الشعري مع مطلع القرن العشرين (وكأن هذه العودة شرط للانطلاق نحو الحداثة)، وقد خلفت تلك العودة نتائج حاسمة في

تأصيل الفن السردي عند العرب، وتمكنت من تحديد كثير من بؤره الغنية، لتدرس من جديد بوصفها إنتاجاً قصصياً وليست مجرد نصوص نثرية أو لغوية فحسب.

وللتمثيل نذكر دراستين دالتين على طبيعة الدراسات العربية المبكرة، قبل تيار السرد الجديد، وهما:

١. دراسة الأديب موسى سليمان، الموسومة بـ (الأدب القصصي عند العرب): وقد ظهرت طبعتها الأولى عام ١٩٥٠، وتوالت طبعاتها لتتمكن منذ منتصف القرن العشرين من التنبيه على الأدب القصصي وبعض صوره وأنماطه الهامة. وقد جاءت هذه الدراسة في مدخل وخمسة فصول. وقد خصص المدخل لمجموعة محاور هامة: هل عرف العرب الملاحم؟ – أن العرب عرفوا القصة – ألف ليلة وليلة – كليلة ودمنة – القصص. الموضوع وأقسامه. ونلاحظ هنا أن معرفة القصة كانت محتاجة إلى إثبات، إذ أن الرأي الشائع – آنذاك – أميل إلى أن العرب لم يعرفوا القصة، وأن الشعر هو فنهم الوحيد.ولذلك بذل موسى سليمان جزءا من جهده، للرد صراحة وضمنا على هذه الفكرة الرائجة.

أما الفصول الخمسة التي يتوزع فيها الكتاب، فتمثل منظور المؤلف إلى أنواع القصص العربي، وهي عنده تنقسم إلى الأنواع التالية: القصص الإخباري – القصص البطولي – القصص الديني – القصص اللغوي – القصص الفلسفي. وما بين أيدينا هو الطبعة الثالثة من كتاب موسى سليمان (١٩٦٠) وفي مقدمتها يشير المؤلف "إلى أنه لم يصدر منذ ظهور الكتاب حتى اليوم، أي في السنوات العشر الأخيرة (١٩٥٠-١٩٦٠) بحث نقدي في دراسة القصة العربية القديمة"[٣]. وهذا مؤشر على بطء الدراسات السردية في تلك المرحلة، خلافاً للحركة الحيوية في العقدين الأخيرين وفي أيامنا الراهنة.

٢. دراسة الدكتور علي عبد الحليم محمود، القصة العربية في العصر الجاهلي، وأهميتها أنها بدأت من الحقبة العربية الأكثر شهرة بالشعر، وأثبتت أن العرب عرفوا القصة النثرية وأبدعوا فيها منذ تلك الحقبة المبكرة. كما خاض المؤلف جدلاً حيوياً مع المستشرقين الأوائل في بعض آرائهم حول القصة العربية (بروكلمان، جولد زيهر، آدم ميتز، فالينو، بلاشير) وكان جداله في باب (وجادلهم بالتي هي أحسن) أي بالنظرة العلمية المبنية على معرفة دقيقة بالتراث العربي، وعلى عدم الوقوع تحت سطوة الموقف الاستشراقي.

أما أنواع القصص العربي في العصر الجاهلي، حسب تقسيمات علي عبد الحليم محمود فهي: قصص الملوك – قصص الأسفار والرحلات – قصص الأساطير – قصص المجون والخلاعة واللهو – قصص النوادر والفكاهات – القصص على ألسنة الحيوان (الخرافة).

كما سمّى المؤلف بعض القصاصين: النضر بن الحارث – تميم الداري – الأسود بن سريع. وفي الباب الثاني عرض لجذور القصة العربية في العصر الجاهلي، وقد كشفت هذه الجذور عن مصادر القصص العربي ومنابعه، وبعض أنماطه إضافة إلى ما ورد في الباب الأول وسمّى من تلك الجذور: الأمثال والحكم (وللمثل عند العرب قصة كما هو معروف) – الأساطير والخرافات (أساطير متصلة بالوثنية العربية) – الأوابد – الأيام والأخبار – حكايات المحبين أو القصة الغرامية – القصص المنقول عن أمم أخرى. وختم المؤلف كتابه بخصائص القصة في العصر الجاهلي مع دراسات تطبيقية أراد منها أن تكشف الخصائص بصورة واضحة (درس قصة داحس والغبراء من أيام العرب، وقصة عروة وعفراء من قصص الحب).

وفي ظننا وضمن ما اطلعنا عليه نعد هاتين الدراستين أبرز ما يمثل تيار الدراسات التأسيسية ذات المنحى التاريخي، وهي هامة ضمن مرحلتها، بما نهضت به من دور استكشافي، ألقى بعض الأضواء على بؤر السرد القديم. ويمكن أن نعد العمل الأساسي لها – إلى جانب دراسات أخرى سارت في مسارها – حسمَ الجدل حول معرفة العرب للقصة، ووجود ميراث سردي عند العرب، إذ لم يعد هذا السؤال مطروحاً بعدها، إنما تهيأت الطريق لظهور التيار السردي الأهم في العقدين الأخيرين.

- **التيار السردي الجديد**

أما التيار السردي الجديد، فنعني به ذلك التيار الذي انطلق من حيث انتهى التيار التأسيسي/ التاريخي، فمضى نحو دراسة السرد العربي دراسة أقرب إلى النصية والجمالية، وليس إثبات وجوده من الناحية التاريخية، أما الأهم فهو اعتماد أدوات الدرس السردي الجديد، ومناهج علم السرد/ السرديات[٤] (Narratology) وتطبيقاتها على الموروث السردي، بما يؤدي في النتيجة إلى اكتشاف صلاحية ذلك الموروث للدراسة الجديدة بأحدث المناهج، وأدقّ المداخل العلمية للدرس النقدي في المجال السردي.

ويتوزع ممثلو هذا التيار على مختلف بقاع العالم العربي، فهو يبدو في صورة تيار متدفق عارم له أعلامه في المغرب والمشرق، بل إن بعض المستشرقين الجدد مالوا إلى هذا التيار خلافاً للتيار الاستشراقي المبكر الذي شكك في القصة العربية مِثلما شكك في الشعر نفسه.

وسنسمّي فيما يلي بعض من اطلعنا على جهودهم، دون أن نقصد الاستقصاء، بما يوضح الإقبال المتزايد على التوجه نحو مدونة السرد لا مدونة الشعر في الدراسات العربية الجديدة:

- عبد الفتاح كيليطو (المغرب): وله جهود متعددة مبكرة نسبياً ومن كتبه: الحكاية والتأويل – المقامات (دراسة في الأنساق الثقافية) – الأدب والغرابة – الكتابة والتناسخ.

- محسن جاسم الموسوي (العراق): الوقوع في دائرة السحر (وأهمية هذا الكتاب أنه يكشف عن رحلة ألف ليلة وليلة في الأدب الإنجليزي، والتأثير الذي خلّفته في الأدب الغربي) – سرديات العصر العربي الوسيط.

- سعيد يقطين (المغرب): ومشروعه النقدي بيّن القسمات، حيث تحمّس للدراسة السردية في كتب متتابعة يتصل بعضها بالسرد العربي القديم: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي) – قال الراوي (البنيات الحكائية في السير الشعبية) – ذخيرة العجائب العربية.

- عبد الله إبراهيم (العراق): السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) وقد ركّز في كتابه على الأنواع السردية التالية: الحكاية الخرافية (ألف ليلة وليلة) – السيرة – المقامة – كما بذل جهده في الفصول الأولى لاستنطاق الموجهات الخارجية للسرد العربي من خلال: النظرية الشفاهية وتقييد المنطوق، وتتبع الرؤية الدينية وهيمنة الأصول.

- توفيق بكار (تونس): وله دراسات نصية سردية جمعها باسم: قصصيات عربية. وهي ألوان من التحليل النصي الجديد في المنهج، وفي استخلاص جوهر السردية عبر تطبيقات على المثل والنادرة والحديث كما عند: ابن المقفع، والجاحظ، وبديع الزمان الهمذاني، ومحمود المسعدي (كتجربة معاصرة، حاولت أن تتصل بسردية الحديث في كتابه: (حدث أبو هريرة قال).

- محمد القاضي (تونس): الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية) وهي أول دراسة متكاملة تحاول تمييز الخبر بوصفه نوعاً أدبياً سردياً، وهي دراسة مطولة في (٧٤٤) صفحة، درست هذا الفن باستفاضة وروية وتميّز، وتتبعت قضايا الخبر إسناداً ومتناً وتجنيساً، برؤية حديثة متفتحة على المناهج الجديدة، فالخبر ليس تاريخاً محققاً وإنما هو نوع أدبي له خصائصه وطبائعه.

- فرج بن رمضان (تونس): الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس (القصص). وقد توسعت هذه الدراسة في محاورة موضوعها انطلاقاً من تطبيقات نظرية الأجناس، وقد قسمها المؤلف إلى أجناس قصصية ناشئة من خطابات غير أدبية (كالخبر الأدبي والكرامة الصوفية والنادرة)، ونوع ثان من الأجناس الناشئة عن طريق الترجمة (الحكاية المَثَلية، وألف ليلة وليلة / الحكاية العجيبة)، ونوع ثالث نشأ من تفاعل الأجناس في نظام الأدب العربي (القصص والمثل، القصص والشعر، القصص والرسالة، الحكاية).

وهناك دراسات أخرى هامة، نذكرها تتمة لما سبق، منها دراسات: محمد رجب النجار (مصر) وسعيد الغانمي (العراق) وعلي الشدوي (السعودية)، وشرف الدين ماجدولين (المغرب)، وعلي بن تميم (الإمارات العربية)، وناهضة ستار (العراق)، وضياء الكعبي (البحرين)، وقد أنجزت أطروحة دكتوراه بإشراف ناصر الدين الأسد وشكري الماضي (الجامعة الأردنية – ٢٠٠٤) عنوانها: تحولات السرد العربي القديم – دراسة في الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل.

وقد مكّنت هذه الدراسات بوضوحها النوعي والكمي ناقداً عربياً هو الدكتور عبد الله أبو هيف (سوريا) من تتبع بعض معالمها، في دراسة له بعنوان (الموروث السردي المتأثر بالاتجاهات الجديدة) وقد تناول في بحثه الدراسات التي ارتبطت بالموروث السردي الشعبي (الفولكلوري) والموروث السردي الأدبي (المكتوب) مركزاً على العرض النقدي التاريخي لأهم الكتابات النقدية المعبرة عن هذه الاتجاهات الجديدة بصورة تراعي التسلسل التاريخي / مثلما تمتد على الخريطة العربية شرقاً وغرباً.

وقد عرض الدكتور أبو هيف لعشرات الدراسات العربية في الاتجاهين: الشعبي والأدبي مما انطلق من نظرية السرديات، على ما بين تلك الدراسات من تفاوت في حسن التطبيق، مما يتعلق بكفاءة الباحث لا المنهج، وتوصل بعد بحث مطول إلى خلاصة مركزة نثبتها هنا

لأهميتها، ولما تبرزه من سمات الدراسات العربية الجديدة في مجال دراسة الموروث السردي عند العرب: يقول أبو هيف في ملاحظاته الختامية في البحث المشار إليه:

"أولاً: كان نقد الموروث السردي المتأثر بهذه الاتجاهات هو الأسبق على أقلام النقاد والباحثين، بالقياس إلى النقد النظري والنقد التطبيقي للكتابة القصصية والرواية العربية الحديثة، ومرد ذلك إلى سببين هما:

أ. تفاعلات وعي الهوية القومية في رؤية السرد العربي، فقد عمد النقاد والباحثون إلى الدفاع عن خصوصياتهم الثقافية، وقدامة السرد العربي وخصوصيته، فتضاعف الاهتمام بالاتجاهات الجديدة المستندة إلى الاشتغال النصي الواسع بعلم السرد الذي يتيح لهم اختبار هذه الخصوصية، ويعزز أبحاث الأصالة الثقافية.

ب. انطلاقة علم السرد من إرث الشكلانيين الروس، ولاسيما بروب الذي صارت له ذرية ممتدة لدى غالبية أصحاب الاتجاهات الجديدة من البنيويين ومن تلاهم، متأثرين بإنجازاتهم، أو مجاورين لها، أو مطورين لنهاجياتها المعرفية والنقدية.

ثانياً: كان نقد الموروث السردي الشعبي سابقاً على نقد الموروث السردي الأدبي، لأن انشغال بروب وذريته تركز على السرد الفولكلوري، ثم اتسع، فيما بعد، ليشمل أنواع السرد الأخرى.

ثالثاً: تباينت أشكال نقد الموروث السردي من القراءة إلى التحليل إلى التنظير، وإن غلبت القراءات المستندة إلى التحليل البنيوي للسرد، والمستفيدة كثيراً في الوقت نفسه من النقد العلامي، عناية بالدلالة في مداها العلائقي وشبكة مفاهيمها من جهة، وبالحفر المعرفي في هذا الفضاء، وفي نسيج هذه الشبكة من جهة أخرى.

رابعاً: ثمة ميل لا يخفى إلى إدراج نقد الموروث السردي في كشوفات العلوم الإنسانية الباهرة في مجالات النقد الأدبي، أي إثراء النقد الأدبي بالقابليات المعرفية والمنهجية للعلوم الإنسانية، ولا سيما علم النفس والتحليل النفسي، وعلم الاجتماع الأدبي.

خامساً: بروز عدد من النقاد الذي ينشدون تأصيل مشروعهم النقدي لدرس الموروث السردي في حاضنته وأنساقه الثقافية وفي سيرورته التاريخية والفنية، اندغاماً بالتقاليد

العربية في النظر إلى السرد بعد ذلك، وهذا واضح في أعمال سعيد يقطين وعبد الله إبراهيم ومحمد رجب النجار ومحسن جاسم الموسوي". (٥)

• الأنواع السردية عند العرب

ولو أننا تساءلنا: ما هي الأنواع السردية عند العرب؟ وهل عرف العرب أنماطاً وأنواعاً مختلفة؟ فسوف نجد الجواب ماثلاً في موضعين: في الآثار السردية العربية التي وصلت إلينا (وما وصل إلينا قليل ومحدود) والمصدر الثاني الدراسات الحديثة التي حاولت تجنيس الفن السردي، وتقسيم الموروث السردي إلى أنواع فرعية، مع محاولة بيان المشترك والمختلف فيما بينها.

نلاحظ أولاً أن المصطلح الشامل عند العرب هو: القَصص، بفتح القاف، وهو اللفظ العربي الذي يقابل مصطلح السرد Narration بالمدلول المعاصر والشائع في وقتنا الراهن، ووفق ما جاء في معجم (لسان العرب) لابن منظور فإن لفظة: قَصّ – قَصَص: تحمل المدلولات التالية (فيما يتعلق بموضوعنا):

"القصة: الخبر وهو القَصَص، وقصّ عليّ خبَرَه يقُصُّه قَصَّاً وقَصَصَاً: أَوْرَدَهُ. والقَصَصُ: الخبرُ المَقصوص، بالفتح، وضع موضع المصدر حتى صار أَغْلَبَ عليه. والقِصَص، بكسر القاف: جمع القِصّة التي تكتب.

وتَقَصّصَ الخبر: تتبّعه. والقِصَّة: الأمرُ والحديثُ. واقْتَصَصْت الحديث: رَوَيْتُهُ على وجهه، وقَصّ عليه الخبَرَ قصصاً. وفي حديث الرؤيا: لا تقُصَّها إلا على وادّ. يقال: قَصَصْت الرؤيا على فلان إذا أَخبرتَه بها، أَقُصُّها قَصَّاً. والقَصُّ: البيان، والقَصَصُ، بالفتح: الاسم. والقاصُّ: الذي يأتي بالقِصَّة على وجهها كأنه يَتَتَبّع معانيَها وأَلفاظَها. وفي الحديث: لا يقصُّ إلاّ أميرٌ أو مأمورٌ أو مُخْتال، أي لا ينبغي ذلك إلاّ لأمير يَعظُ الناس ويخبرهم بما مضى ليعتبروا، وإمّا مأمورٌ بذلك فيكون حكمُهُ حكمَ الأمير ولا يَقُصّ مكتسباً، أو يكون القاصّ مختالاً يفعل ذلك تكبراً على الناسِ أو مُرائياً يُرائي الناس بقوله وعملِه لا يكون وعظُه وكلامه حقيقة، وقيل: أراد الخطبة لأن الأُمَراء كانوا يَلونها في الأول ويَعظون الناس فيها ويَقصُّون عليهم أخبار الأُمم السالفة. وفي الحديث: القاصُّ يَنْتَظِر المَقْتَ، لما يَعْرِضُ في قِصَصِه من الزيادة والنقصان؛ ومنه الحديث: أنَّ بَني إسرائيل لما قَصُّوا هَلَكوا، وفي رواية: لما هلكوا

قَصُّوا أي اتكَلوا على القول وتركوا العمل فكان ذلك سبب هلاكهم، أو العكس لما هلكوا بترك العمل أَخْلَدوا إلى القَصَص.

وقَصَّ آثارَهم يَقُصُّها قَصَّاً وقَصَصَاً وتَقَصّصَها: تتبّعها بالليل.

قال الأزهري: القصُّ اتِّباع الأثر. ويقال: خرج فلان قَصَصَاً في أَثر فلان وقَصّاً، وذلك إذا اقْتَصَّ أثره. وقيل: القاصُّ يَقُصُّ القَصَصَ لإتْباعه خبراً بعد خبر وسَوْقِه الكلامَ سوقاً"(٦)

أما لفظة السرد فقليلة الشيوع بمعنى القص، فاستخدامها يميل إلى أنها ترد وصفاً لإيراد الحديث أو الكلام، سواء أكان كلاماً قصصياً أم لم يكن، وجاء في معجم لسان العرب:

"السَّرْدُ في اللغة: تَقْدِمَةُ شيءٍ إلى شيءٍ تأْتي به متَّسقاً بعضُه في أَثر بعض متتابعاً. سَرَد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سَرْداً إذا تابعه. وفلان يَسْرُد الحديث سرداً إذا كان جَيِّد السياق له. وفي صفة كلامه، صلى الله عليه وسلم: لم يكن يَسْرُد الحديث سرداً أَي يتابعه ويستعجل فيه. وسَرَد القرآن: تابع قراءَته في حَذَر منه. والسَّرد: المُتتابع. وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه؛ ومنه الحديث: كان يَسْرُد الصوم سَرْداً". (٧)

مما سبق يمكن أن نتبيّن ما يلي:

- اللفظة العربية التي تطلق اسماً على المرويات السردية بأشكالها المختلفة هي: القَصص، وهي في الأصل مصدر الفعل قَصّ، ثم استخدمت استخدام الاسم لشيوعها وغلبة إطلاقها على ذلك النوع الأدبي.

- استخدم ابن منظور مصطلحات أو ألفاظاً ثلاثة: قِصة – خبر – قَصَص، وعدها كما يبدو مترادفات ولم يحاول التمييز بينها أو بيان علاقة الجزء بالكل، فهي عنده واحدة في دلالتها أو معناها.

- القَصّ مرتبط بالإخبار، وبالتتبّع، ينطلق من المادي (تتبع الأثر) ويمضي باتجاه المعنوي (تتبع الأحداث أو تفاصيل الكلام والمعاني).

- هناك علاقة ما بين القَص والليل، (قصّ آثارهم: تتبعها بالليل) ويمكن أن نتذكر أن طائفة واسعة من القصة العربية ترتبط بالليل (حديث الليل – قصص السمر).

- القصة يمكن أن تكون مكتوبة (القِصص: جمع القصة التي تكتب) ويمكن أن تروى مشافهة (ربطها بالخطبة الشفوية بطبيعتها). ونشير أن لفظة القِصة قد تعني شكوى مكتوبة أو مظلمة يرفعها المرء إلى أرباب السلطان كما يفهم من بعض السياقات العربية، "رفع قصته إلى السلطان"(٨) بمعنى شكواه أو مظلمته. كأن في القِصّة تعبيراً عن الشكوى والظلم، فهي تكشف عن أحوال البشر، ولا تصلح لمديح السلطان كالشعر، بل تصلح لعرض الحال والاعتراض على الظلم.

وبشكل مجمل لا تقدم لنا المعاجم العربية فائدة بينة في مفهوم القصة، ربما لأنها وقفت عند الاحتجاج بالأصول المبكرة، ولم تتبع تطور الظواهر، فابن منظور (ت ٧١١هـ) متأخر وكان يمكن أن يترك لنا مفهوماً أبعد مما وَثقه لو أنه اهتم بحركة القصص من حوله وفيما سبقه من عصور، أي أن التعريف مستمد من نصوص مبكرة، وليس من الواقع الفعلي لحركة القَصّ.

أما لفظة (سَرَد – سَرْد) فيبدو أن استخدامها في سياق مرتبط بالقصة وأحوالها استخدام متأخر، وهي عموماً قليلة الدوران في الكتب العربية في موقف الارتباط مع القصة وفي لسان العرب الذي يعد خلاصة للمعاجم العربية، ليس ثمة ما يشير بوضوح إلى استخدامها القصصي.

ومن استخداماتها في السياق القصصي ما ورد عند ابن أبي الإصبع في تحرير التحبير، ففي تعليقه على أبيات النابغة في قصة زرقاء اليمامة (احكم كحكم فتاة الحي) قال: "فإن النابغة سرد القصة بألفاظ الحقيقة عرية عن الحشو الخشن والمعيب".(٩)

أما المصطلحات السردية التي يُشكل بعضها أنواعاً أو أنماطاً واضحة المعالم ضمن الجنس السردي العربي، فيمكن إجمالها في القائمة التالية، اعتماداً على المصادر العربية القديمة والدراسات السردية الحديثة:

١. القصة

٢. الحديث

٣. الخَبر

٤. الحكاية

٥. السيرة النبوية – السيرة الشعبية – السيرة الذاتية (الترجمة)

٦. السَمَرُ (الأسمار) وهي قصص الليل

٧. الخُرافة – الخُرافات

٨. الأسطورة – الأساطير

٩. الرواية

١٠. النادرة (النوادر) – الحكاية المرحة

١١. المثَل

١٢. المقامة (المقامات)

١٣. المنامة (المنامات) وقصص الرؤيا.

١٤. النبأ

١٥. الملحة (المُلَح)

١٦. الطُرفة

١٧. الكرامة (الصوفية)

١٨. الرسالة (رسالة الغفران، رسالة التوابع والزوابع)

١٩. الرِحلة (رحلة ابن جبير، رحلة ابن بطوطة...)

٢٠. تكاذيب الأعراب.

ومن الواضح أن كثيراً من هذه التسميات والمصطلحات التي يمكن التوسع فيها، والإضافة إليها، تحيلُ على عدد من الأنواع السردية،من مثل: المقامة – الخرافة – السيرة... الخ، لكن البحث في بنياتِ الأنواعٍ الأخرى، وتفريد كل منها بخصائص محددة ما زال محتاجاً إلى مزيد من الدرس والبحث.

- **الوعي السردي**

وبالرغم من وفرة الأنواع السردية عند العرب، وتعدد النصوص التي تمثل تلك الأنواع، فلا بد لاستكمال أبعاد الصورة من التساؤل عن الوعي السردي المصاحب لإنتاج تلك النصوص ولتلقيها، وإلى أي مدى حضر السرد في مدوّنة النقد؟ وكيف تشكل الموقف النقدي والفكري

منه؟ وهل كان سردنا القديم مسنوداً بوعي نقدي أو نظري؟ وهو ما يفضي بنا إلى تحسس موقع السرد في الثقافة العربية القديمة لا من ناحية نصيّة فحسب، بل من زوايا أُخَر، تمثل مغذيات وموجهات مساندة للظاهرة النصية.

وفي هذا السياق يمكننا تكثيف الملاحظات والخلاصات والمواقف التالية:

- وفرة مادة السرد: فالمادة السردية مادة وافرة، والسرد موجود بالفعل في عشرات أو مئات النصوص، سواء ما صنفه القدماء في هذا الباب، أو ما يمكن أن نصنفه نحن اليوم مما يتوزع في أجناس مقاربة، أو يتداخل مع كتابات تندرج في أنواع مجاورة للنوع السردي. وحتى مع الأخذ بعين الاعتبار أن ما وصلنا من كلام العرب إلاّ أقله، فإن القليل السّردي واضح الدلالة على طبيعة التوجه السردي، وعلى الحاجة إلى السرد، حتى بالمعنى الإنساني الفطري، فالحاجة إلى السرد (وهي تستدعي إنتاجه) حاجة فطرية إنسانية ذات منحى تلقائي، حتى لو لم يصاحبها الوعي النظري أو النقدي.

- إقصاء السرد: مع تلك الوفرة في المادة النصية، يصدمنا إقصاء النقد القديم للمادة السردية، فليس هناك أية إشارات مباشرة للسرد إلاّ فيما ندر، سواء في كتب النقد المتخصصة، أو كتب التاريخ والأدب العام، ويهيمن نقد الشعر بصفة مركزية على مدونة النقد العربي. فكأن الشعر سلطة، أما السرد فمعارضة والشعر مركزي، والسرد هامشي، وربما لهذا السبب ارتبط السرد بالروح الشعبية، وبالمهمش والمسكوت عنه، وبزمن الليل الذي يتسع للفضيحة وللانكشاف والعري، بينما ارتبط إنشاد الشعر بالسلطة، وبالبلاط، وبزمن النهار وضمن تقاليد إنشادية وإنتاجية كرنفالية (للشعر مهرجان علني، وللسرد مجلس ليلي سري).

- المسكوت عنه وسوء الظن: وفي الإشارات النادرة إلى السرد نجد ما يؤكد المسكوت عنه، ونجد مصداقاً للتهميش والإقصاء، وسوء الظن بالفن السردي في غالب الأحوال. ولا بأس أن نضرب بعض الأمثلة مما وجدناه في بعض المصادر العربية، مما يمكن أن يوضح لنا طبيعة مواقف القدماء من السرد بصورة تقريبية:

– رفض النبي الكريم (صلى الله عليه وسلم) مرويات النضر بن الحارث، وشدد النكير على صاحبها، وقد يفسر هذا الموقف بعداء النضر نفسه للدعوة الإسلامية، وما بذله من جهد في معارضة القرآن، عبر القصص الأسطوري الذي كان يرويه ويزعم أنه من نفس

جنس القرآن أو قصصه على الأقل، وهو ما أسماه النضر نفسه بـ (أساطير الأولين)، وكان من مصير النضر ما كان – حيث قتل صبراً – أي ضرب عنقه بالسيف وهو أسير، ولم يشفع له أحد، ولم يعف عنه النبي من بين سائر الأسرى الذين لم يتشدد معهم[١٠]، ويبدو أن هذه الحادثة المبكرة، بالرغم من أن لها تفسيرها ضمن إطارها أو نسقها التاريخي والثقافي، قد أسست لموقف سلبي من السرد، وخصوصاً السرد المعارض للسلطة، الرافض للانضواء تحت تعاليمها وقوانينها، وكأن ضرب عنق النضر، هو ضرب لعنق السرد أيضاً، والإبقاء على نمط وحيد منه: ما يظهر فيه الحماس للسلطة، وما يعمل على استعارة خطابها – ولذلك تم تشجيع السرد الديني الوعظي وإهمال ما عداه، ثم حورب هذا اللون عندما لم يلتزم بالحدود المرسومة. ودخل في مناطق من التخييل المصاحب للسرد دائماً.

– أفرد ابن النديم، صاحب (الفهرست)، المقالة الثامنة في كتابه لرصد المادة السردية، وعمله في هذه السبيل، عملٌ محمودٌ، إذ حفظ لنا أسماء مرويات ضائعة أو مضيّعة، لكنّه – ابن النديم – يكشف أيضاً عن نوع من الإقصاء والرفض الذي جوبه به العمل السردي، فحين يعرض للكتب المصنّفة في الأسمار والخرافات، يذكر "كتاب هزار أفسانه، ومعناه ألفُ خرافة، وكان السببُ في ذلك أن ملكاً من ملوكهم – أي الفُرس – كان إذا تزوّج امرأةً وباتَ معها ليلةً قتلها من الغد، فتزوّج بجارية من أولاد الملوك، ممن لها عقلٌ ودراية، يقال لها شهرزاد، فلمّا حصلت معه، ابتدأت تخرِّفه، وتصل الحديثَ عند انقضاء الليل، بما يحمل الملك على استبقائها، ويسألها في الليلة الثانية عن تمام الحديث، إلى أن أتى عليها ألف ليلة، وهو مع ذلك يطأها، إلى أن رزقت منه ولداً أظهرته، وأوقفته على حيلتها عليه، فاستعقلها، ومال إليها واستبقاها... وقد رأيته (الكتاب) بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غثٌّ بارد الحديث".[١١]

ونلاحظ من رصد ابن النديم للمادة السردية التي ألّفت أو دوّنت في عصره ما يلي:

أ. حضور العنصر الأجنبي، المبني على المثاقفة (كتب الفرس، كتب الهند، كتب الروم، كتب ملوك بابل)، وهذا عنصرٌ واضح له دورُه في توسيع أفقِ المادة السردية، وفي الفهرست عشرات أسماء الكتب في هذه الآثار الأجنبية المعرّبة.

ب. هناك قصص العشق والعشاق، مما يربط السرد بالحب، ومن ذلك: أسماء العشاق الذين عشقوا في الجاهلية والإسلام وأُلِف في أخبارهم، ومن ألف هذه الكتب: عيسى بن

دياب، والشرقي بن القطامي، وهشام ابن الكلبي، والهيثم بن عدي، وغيرهم. وقد عدد من هذه الكتب قرابة خمسين كتاباً. وعدد من (أسماء العشاق الذين تدخل أحاديثهم في السمر) عدداً كبيراً آخر. ثم أسماء عشاق الإنس للجن، وعشاق الجن للإنس، ومجموعة أخرى من الكتب السردية في (أسماء المتطرفات) وهي قصص الحب المثلي من مثل: كتاب ريحانة وقرنفل، وكتاب رقية وخديجة، وكتاب سكينة والرباب... الخ.

ج. كما رصد ابنُ النديمِ كتباً سردية من نوع (السرد العجائبي) سمّاها (الكتب المؤلفة في عجائب البحر وغيره)، "وهي كتاب يعرف بكتاب صخر المغربي وإلفه، ويحتوي على ثلاثين حديثاً، عشرة في عجائب البر، وعشرة في عجائب الشجرة، وعشرة في عجائب البحر"[١٢]

ومع أن نصوص هذه المرويات غائبة عنا في عمومها، فإننا نستطيع أن نحدس بغناها، وبطبيعتها السردية مقارنة مع بعض النماذج التي وصلتنا، إنها – كما يبدو – نصوص متعلقة بالعجيب والغريب والخرافة. مما مثل عناصر إزعاج للسلطة أدبية كانت أو دينية أو سياسية،ومع ذلك فقد كان للقصص وللقصاصين جمهور واسع من عامة الشعب (أو جمهور المسلمين) يقبل على ذلك النمط من السرد، أكثر من إقباله على حلقات العلماء ودروس الفقهاء (من أصحاب الأسطوانات في المساجد/ أساطين العلم) في مقابل قصاصي الطرقات، الذين وجدوا بعض الزوايا في المساجد أحياناً، لكن السلطة أبعدتهم، وأقصت نصوصهم (التي هي – لا نص – في نظر السلطة كما سيتبين).

• طه حسين والسرد العربي

وقد تنبه طه حسين إلى خطر القصص في حياة المسلمين فحدثنا عنه في سياق ارتباط القصص بالانتحال، أي من حيث كونها أحد أسباب وضع الشعر. فالقاص يختلق القصة لأن السرد فن يوظف الخيال، ثم يضيف إلى اختلاق الإطار السردي بعض الأشعار التي تغذي الميول الذوقية لجمهور المستمعين، ولا يتقصد القصاصون الكذب، لكن المشكلة كانت في المعيار الذي حكم في أمرهم من الثقافة الرسمية التي تميل إلى (الجدِّ) و(الصدق) بالمفهوم الأخلاقي وليس الأدبي.

ولنتوقف أولاً مع شهادة طه حسين، مستخلصين أهم خطوطها من كتابه المبكر (في الشعر الجاهلي) يقول: "وهذا الفن (القصص) تناول الحياة العربية والإسلامية كلها من ناحية خيالية لم يقدّرها الذين درسوا تاريخ الآداب العربية قدرها... ونعتقد أنهم لو عنوا بدرس هذا الفن عناية علمية صحيحة لوصلوا إلى نتائج قيمة ولغيروا رأيهم في تاريخ الأدب. فمَهما تكن الأسباب التي دعت إلى نشأة فن القصص عند المسلمين، فقد نشأ هذا الفن، وكانت منزلته عند المسلمين هي بعينها منزلة الشعر القصصي عند قدماء اليونان. وكانت الصلة بينه وبين الجماعات هي بعينها الصلة بين الشعر القصصي اليوناني وجماعات اليونان القدماء... كان قصاص المسلمين يتحدثون إلى الناس في مساجد الأمصار فيذكرون لهم قديم العرب والعجم وما يتصل بالنبوات، ويمضون معهم في تفسير القرآن والحديث ورواية السيرة والمغازي والفتوح إلى حيث يستطيع الخيال أن يذهب بهم، لا إلى حيث يلزمهم العلم والصدق أن يقفوا، وكان الناس كلفين بهؤلاء القصاص مشغوفين بما يلقون إليهم من حديث، وما أسرع ما فطن الخلفاء والأمراء لقيمة هذه الأداة الجديدة من الوجهة السياسية والدينية فاصطنعوها وسيطروا عليها... وتأثر القصص بشيء آخر غير السياسة والدين هو روح الشعب الذي كان يتحدث إليه، ومن هنا عني عناية شديدة بالأساطير والمعجزات وغرائب الأمور، ومن هنا اجتهد في تفسير هذه الأساطير وإكمال الناقص منها وتوضيح الغامض. فنحن نستطيع أن نقول: إن هذا القصص كان يستمد قوته وثروته من مصادر مختلفة أهمها أربعة:

- الأول: مصدر عربي هو القرآن، وما كان يتصل به من الأحاديث والروايات، وما كانت تتحدث به العرب في الأمصار من أخبارها وأساطيرها وما كانت تروي من شعر، وما كان يتحدث به الرواة من سيرة النبي والخلفاء وغزواتهم وفتوحهم.

- الثاني: مصدر يهودي نصراني، وهو ما كان يأخذه القصاص عن أهل الكتاب من أخبار الأنبياء والأحبار والرهبان وما يتصل بذلك، وليس ينبغي أن ننسى هنا تأثير أولئك اليهود والنصارى الذين أسلموا وأخذوا يضعون الأحاديث ويدسّونها مخلصين أو غير مخلصين.

- المصدر الثالث: مصدر فارسي، وهو هذا الذي كان يستقيه القصاص في العراق خاصة من الفرس مما يتصل بأخبارهم وأساطيرهم وأخبار الهند وأساطيرها.

- ثم المصدر الرابع: مصدر مختلط هو هذا الذي يمثل نفسية العامة غير العربية من أهل العراق والجزيرة والشام من الأنباط والسريان ومن إليهم من هؤلاء الأخلاط الذين كانوا منبثين في هذه الأقطار، والذين لم تكن لهم سيادة ولا وجود سياسي ظاهر.

كل هذه المصادر كانت تمد القاص. فكنت ترى في قصصهم ألواناً من القول وفنوناً من الحديث قد لا تعجب العالم المحقق لاضطرابها وظهور سلطان الخيال عليها، ولكن لها جمالاً أدبياً فنّياً رائعاً يعجب به من يستطيع أن يقدّر التئام هذه الأهواء المختلفة التي تتصل بشعوب مختلفة وأجيال متباينة من الناس. ويعجب به بنوع خاص الذين يحاولون أن يتبينوا فيه نفسية الشعوب والأجيال التي كانت تلهم هؤلاء القصاص". (١٣)

وشهادة طه حسين مهمّة ومبكرة، لكنّ الانشغال بمناقشة قضية النحل، وما أثارته بعض الجمل في كتابه التأسيسي أبعدت أنظار الناس عن كثير من الأفكار المركزية اللافتة في كتابه، وكنا نتمنى لو أن عميد الأدب العربي فصّل القول فيما أجمله حول حركة القصص والقصاصين، مستقلة عن الشعر وقضاياه في كتاب أو بحث آخر، ومع ذلك ففيما جاء مجملاً عنده إشارات هامة حول تلك المرحلة من حياة السرد العربي، وحول كثير من ملابساتها وطبيعة المواقف التي اتخذت منها، فالقصاص اتجه إلى الجمهور وخرج منه أصلاً ليعبر عن وجدانه، وليحاكي نفسيّته، وينتج عن ذلك أن يراعي مطالبه وحاجاته، ولذلك فالسرد مرتبط بحياة الشعب، حتى لو حاولت السياسة استغلاله لصالحها أو لمصلحتها السياسية.

كما أنّ الخيال عنصر مهم في عملية السرد، لأن القصاص لا يتحرى الدقة التاريخية، وإنما يصوغ رؤيته صياغة قصصية قائمة على المنظور المتخيل، وعلى مبادئ المتخيل السردي وليس الواقع التاريخي، ولذلك يمكن أن ننظر لمشكلة النحل في السرد نظرة مغايرة لفكرة تدقيق النصوص وإثبات صحة نسبتها وصواب مضامينها، فالسرد مختلف بطبيعته،وحتى الشعر الذي يرد فيه ويتداخل معه، هو جزء من ذلك المتخيّل، ولذلك وضع القصاصون الشعر على لسان آدم وإبليس وعاد وثمود... الخ، فمن يمكن أن يصدّق بمنظور التاريخ والمنطق أن إبليس يقول شعراً عربياً مثلنا... لكن هذا الأمر كان أمراً مقبولاً ضمن الوعي بوظيفة الخيال القصصي وطبيعته في تمثيل الأحوال المسرودة، وليس الإخبار عنها إخباراً تاريخياً على وجه اليقين.

وما يؤكده طه حسين يدل أن المشكلة – فيما يتصل بالنحل – لم تكن في القصاصين وقصصهم، بل في الرواة وأرباب الشعر ممن لم يميزوا بين القصص وسواه من مصادر

يمكن أن يستقى منها الشعر، فابن إسحاق مثلاً في سيرته أقرب إلى القصاص من المؤرخ أو العالم بالشعر، كما يذكر بلسانه حسب ما نسبه إليه ابن سلام[١٤]، وما يورده من شعر منحول ليس إلاّ جزءاً من مهنة القَصّ كما كانت صورتها في ذلك الزمن من عمر الثقافة العربيّة. فالنحل في السرد غاية فنية، تدخل ضمن المتخيل السردي، ولا تنطوي على تزوير أو كذب مقصود.

• مواقف أخرى

وقد شاع ارتباط السرد العربي بالليل، فهو في كثير من الأحوال مرتبط بـ (السمر) و(كلام الليل) أو (حديث الليل)، وكما يذكر ابن دريد في الاشتقاق: "السمر: الحديث بالليل، وفي الحديث: فجدب عمر السمر أي عابه"[١٥]، فالسرد الليلي يرتبط بما يحمله الليل من إشارات إلى فض الأسرار، وإلى مواجهة الأحلام، وهو يبدو فنّاً مريباً عند القدماء، وخصوصاً إذا كان القصاص من جمهور الناس، وممن يعبرون عنهم، وعندما يقول العاملي في (كشكوله): "فلا يظن أن المراد بالقصص والحكايات التي هي واردة في القرآن العزيز محض القصة والحكايات لا غير، فإن كلام الحكيم يجل عن ذلك"[١٦]، إنما يميز بين نوعين من السرد، أحدهما مقبول ومطلوب، والآخر مرفوض ومرذول، بمنظور الثقافة العالمة أو الرسمية آنذاك، وحتى تبني القرآن الكريم للمنظور القصصي لم يكن كافياً عند القدماء لتأسيس مشروعيّة للسرد، فجرى التمييز بين النوعين، وهو تمييز حق لو ظل في إطار الإعجاز القرآني، وبلاغة القرآن التي لا يبلغها البشر.

ووفق مقولة العرب (حديث الليل يمحوه النهار)، فقد ظل السرد خارج اعتراف سلطة الثقافة والسياسة، فحتى عندما يجد من يؤيده ويميل إليه، كما في حالة معاوية بن أبي سفيان، الذي استقدم عبيد بن شرية الجرهمي وقدّمه في مجلسه، فصار صاحب سمره[١٧]، فإن السّمر ظل سرداً ليلياً مرتبطاً بالمتعة التي تمحوها أول خيوط النهار، ومع ذلك فإنه ينهض بوظيفة الحلم، لو أن التقدير أحيط به، ولو لم يزاحم حتى في وقته الليلي، ويمكن أن نتذكر سرد شهرزاد في ألف ليلة وليلة أو (هزار أفسانة)، وكيف أن صياح الديك يمثل إعلاناً لإيقاف السرد لأنه يؤذن بالدخول في النهار، والسرد في الضوء ممنوع أو غير مستحبّ.

وفي خبر بديح المغني في كتاب (الأغاني) أنه "دخل على عبد الملك بن مروان وهو يتأوّه، فقال: "يا أمير المؤمنين لو أدخلت عليك من يؤنسك بأحاديث العرب وفنون الأسمار، قال:

لست صاحب هَزَل، والجدّ مع علّتي أحجى بي"[١٨]. فالسرد هنا مقرون بالهزل، فهو نقيض الجِدّ ونقيض ما يمكن أن يميل إليه الخليفة، رأس السلطة والدولة.

وقد ظل القص مرتبطاً بالعامة، بل امتد التمييز بين سرد الخاصة وسرد العامة (وهو النمط الأغلب) وحتى زمن التوحيدي كان الموقف من قصاصي الطرقات ورواة الشعب قائماً، ونتعرض للتوحيدي هنا، لأننا نعده واحداً من المساهمين في تجربة السرد القديم بصورة من الصور، ولكنه – كما يبدو – عدّ ثقافته ثقافة نخبة، وكان أميل إلى عدم التوجه إلى العامة بسرده، وفي كتابه الإمتاع والمؤانسة نجد الموقف التالي عندما يقول له صاحبه: "هذا فن حسن، وأظنك لو تصديت للقصص والكلام على الجميع لكان لك حظ وافر من السامعين العاملين والخاضعين المحافظين"[١٩]. السائل هنا يرغب في أن يعمم التوحيدي تجربته السردية، كي لا تظل في إطار ضيق من النخبوية، خصوصاً وأنه يتقن السرد، والسرد (فن حسن) ويصلح للجمهور العام، كما هو شأن القصاصين في الساحات والطرقات والمساجد، لكن للتوحيدي رأياً مغايراً، نراه واضحاً في جوابه مما جاء في تمام الخبر، يقول:

"فكان من الجواب: أن التصدي للعامة خلوقة، وطلب الرفعة بينهم ضعة، والتشبه بهم نقيصة؛ وما تعرض لهم أحد إلاّ أعطاهم من نفسه وعلمه وعقله ولوثته ونفاقه وريائه أكثر مما يأخذ منهم من إجلالهم وقبولهم وعطائهم وبذلهم. وليس يقف على القاص إلاّ أحد ثلاثة: إما رجل أبله، فهو لا يدري ما يخرج من أم دماغه. وإما رجل عاقلٌ فهو يزدريه لتعرضه لجهل الجهال، وإما له نسبة إلى الخاصة من وجه، وإلى العامة من وجه، فهو بتذبذب عليه من الإنكار الجالب للهجر، والاعتراف الجالب للوصل، فالقاص حينئذ ينظر إلى تفريغ الزمان لمداراة هذه الطوائف، وحينئذ ينسلخ من مهماته النفسية ولذاته العقلية وينقطع عن الازدياد من الحكمة، بمجالسة أهل الحكمة. إما مقتبساً منهم. وإما قابساً لهم، وعلى ذلك فما رأيت من انتصب للناس قد ملك إلاّ درهماً وإلاّ ديناراً أو ثوباً ومناصبة شديدة لمماثليه وعداته. قال: إن الليل قد دنا من فجره، هات ملحة الوداع"[٢٠].

وإذا كان موقف التوحيدي – وهو قاص – بهذا الوضوح من السرد الشعبي أو الجماهيري، فإن مثقفاً آخر هو ابن الخشاب البغدادي قد انتبه إلى شيء من بلاغة القصاصين، فمضى ليلوّن ثقافته (الجادة) بشيء من حيوية القصّ ووفق ما يورده ابن الأثير في المثل السائر قيل: "إنه –ابن الخشاب– كان كثيراً ما يقف على حلق القصاص والمشعبذين، فإذا أتاه طلبة

العلم لا يجدونه في أكثر أوقاته إلاّ هناك، فليم على ذلك [أي وجّه إليه اللوم]، وقيل له: أنت إمام الناس في العلم، فما الذي يبعثك على الوقوف بهذه المواقف الرذيلة، فقال: لو علمتم ما أعلم لما لمتم. ولطالما استفدت من هؤلاء الجهال فوائد كثيرة، فإنه يجري ضمن هذيانهم معان غريبة لطيفة، ولو أردت أنا وغيري أن نأتي بمثلها لما استطعنا ذلك"(٢١).

وهذه المواقف وأضرابها مما جاء في كتب الأدب والنقد القديم، تشير إلى الموقع الذي وضع فيه القص الشعبي بدرجة أوضح، والقص بعمومه شعبياً كان أو فصيحاً بصورة معممة، وكما يقول فرج بن رمضان في محاولته لتحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم فإن "المدخل الذي منه تأصل حضور الشعر في منظومة النقد العربي القديم هو نفسه البوابة التي منها طرد القصص، وقدّر له أن يتنزّل في وضعيته الهامشية..."(٢٢) ويعيد فرج بن رمضان علّة هذه الوضعية الهامشية إلى سببين، أحدهما أدبي – لغوي والآخر سياسي – ثقافي، فأما السبب اللغوي فيعود إلى أن القصص "لا يستجيب لمواصفات النموذج الذي أفرزه أو اقتضاه عصر التدوين، إذ أن الجزء الأوفر من الرصيد القصصي القديم (مكتوب) في لغة غير فصيحة بالمعنى الذي حدده علماء اللغة لهذه العبارة... مما يجعله بالتالي غير صالح ليكون مرجعاً في جمع اللغة وحفظها وتنقيتها"(٢٣)، ومع ذلك فإن أشكالاً قصصية (كالمقامة، وقصص الجاحظ والتوحيدي والمعري...) قد حققت الشروط اللغوية وإن كانت خارج عصر الاحتجاج، لكنها لم تنل أي اهتمام من المنظور القصصي، وذكرها في النقد القديم مرتبط بأبعادها اللغوية، أو الأدبية غير القصصية، مما يؤدي بنا إلى الوصول إلى السبب الثاني في تهميش القصص، ليس بسبب لغته فحسب، بل "إن آلية الإقصاء والتهميش إنما تستهدف قصصية القصص بالذات بغض النظر عن كونه فصيحاً أو غير فصيح، أو قل إن ذلك لا يعتبر إلاّ في مرتبة ثانية، فإما أن يضاعف من أسباب الهامشية كما هي الحال في القصص الشعبي، وإما أن يخفف منها بدرجات كما هي الحال في ألوان القصص الفصيح"(٢٤).

ويمكن أن يتضح الموقف (الأيديولوجي) إن جاز التعبير مع ابن الجوزي (ت   ) فقد أفرد كتاباً مستقلاً لظاهرة القص الديني على وجه الخصوص، وهو (كتاب القصاص والمذكرين)، وقد عرض للظاهرة، وصفاً، وحكماً، ومجمل موقفه أنه يتسامح مع القصاص إذا تحرى الصدق ولم يلجأ إلى الخيال، والخروج على الأصول، وقد حدّد ابن الجوزي أسباب كره السلف للقصص لأحد ستة أسباب، يلخصها عبد الله إبراهيم كما يلي:

١. إن القوم كانوا على الاقتداء والاتباع، فكانوا إذا رأوا ما لم يكن على عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم أنكروه، حتى أنّ أبا بكر وعمر لمّا أرادا جمع القرآن، قال زيد (= بن ثابت): أتفعلان شيئاً لم يفعله رسول الله صلى الله عليه وسلم.

٢. إنّ القصص لأخبار المتقدمين تندر صحته، خصوصاً ما ينقل عن بني إسرائيل وفي شرعنا غنية. وقد جاء عمر بن الخطاب بكلمات من التوراة إلى رسول الله، فقال له: إمطها عنك يا عمر! خصوصاً إذ قد علم ما في الإسرائيليات من المحال، كما يذكرون أن داود – عليه السلام – بعث أوريا حتى قُتل وتزوج امرأته، وأن يوسف حلّ سراويله عند زُليخا. ومثل هذا محال تتنزه الأنبياء عنه، فإذا سمعه الجاهل هانت عنده المعاصي، وقال: ليست معصيتي بعجب.

٣. إن التشاغل بذلك، يشغل عن المهم من قراءة القرآن، ورواية الحديث والتفقّه في الدين.

٤. إنّ في القرآن من القصص وفي السنّة من العظة، ما يكفي عن غيره، مما لا يتيقن صحته.

٥. إنّ أقواماً ممن كان يُدخل في الدين ما ليس منه قصّوا، فادخلوا في قصصهم ما يفسد قلوب العوام.

٦. إنّ عموم القصاص لا يتحرون الصواب، ولا يحترزون من الخطأ، لقلة علمهم وتقواهم، فلهذا كره القصص من كرهه. [٢٥]

وقد لاحظ عبد الله إبراهيم "أن أسباب ذم القصص، تنتظم في محاور ثلاثة: أولاً: تخرق ثبات الأصول وصحتها، وهي في هذا بدعة. وثانياً: تخرج على محتوى الأصول إذ تشاغل عنها. وثالثاً: تكرس سلوكاً يهدف إلى الإفساد، لأنها لا تحترز من الخطأ، وسيبقى هذا النسق الثلاثي من محاور الأسباب: الابتداع، والإشغال عن القرآن والحديث. وإفساد العوام، موجهاً لموقف الإسلام من القصص".[٢٦]

- **النص واللانصّ:**

ما مرّ معنا يؤدي إلى مبدأ واحد: أن السرد لم ينظر إليه بوصفه نصاً، وظل في حالة النص النقيض أو اللانص. ووفق ترسيمات عبد الفتاح كيليطو يمكن أن نستعيد معه الثنائيات التالية:

ثقافة ═══════ لا ثقافة

نظام ═══════ لا نظام

نص ═══════ لا نص

وكما يقول كيليطو "فإنه لا يكفي أن تكون هناك جملة أو مجموعة من الجمل، سواء كانت شفوية أو مكتوبة، لنقرر بأنها نص، لابد من شيء آخر، لابد أن تحكم عليها الثقافة المعنية وترفعها إلى مرتبة النص... كيف تتم التفرقة بين النص واللانص؟ كيف يصير قول ما نصّاً؟ العملية تتم إذا انضاف إلى المدلول اللغوي مدلول آخر، مدلول ثقافي يكون ذا قيمة داخل الثقافة المعنية، اللانص يذوب في المدلول اللغوي ولا ينظر إليه إلاّ من هذه الزاوية. أما النص فإنه يتمتع بخاصيات إضافية أي بتنظيم فريد يعزله عن اللانص... ما دام النص له مدلول ثقافي فإنه يحتفظ به ويخشى عليه من الضياع، فهو لهذا السبب يدون ويحصر بين دفتي كتاب. إلاّ أنه لا يكفي أن يكتب قول ليصير نصاً... النص لا يدون فقط بل يحرص على تعليمه. فالمقررات المدرسية والجامعية لا تتضمن إلاّ الأقوال التي تعتبر نصوصاً أي الأقوال التي يجب الأخذ بها والاستشهاد بها والنسخ على منوالها والعمل بمقتضاها... ولابد كذلك من الإشارة إلى أن اللانص لا يفسّر ولا يؤوّل ولا يعلّم ولا يحظى بأي اهتمام، بل لعل انعدام التفسير يشكل مقياساً كافياً لتعريف اللانص، ألف ليلة وليلة لم تفسر لأنها – حسب وجهة نظر الثقافة الكلاسيكية – لم تكن تعتبر نصاً، كان ينقصها التنظيم الداخلي الذي يحدد النص، ومن بين العوامل المحددة للنص غموض الدلالة... وكذلك نسبة القول إلى مؤلف معترف بقيمته، أي مؤلف يجوز أن تصدر عنه نصوص..."(٢٧).

وقد خصص سعيد يقطين الفصل الأول من كتابه (الكلام والخبر – مقدمة للسرد العربي) للتركيز على مسألة (النص واللانص في الثقافة العربية) من غير أن يشير إلى مصادر هذا المنظور عند كيليطو وعند لوتمان وبياتيغورسكي في دراسة أشار لها كيليطو كمصدر لنظرية: النص واللانص. ويقول في تحديده للمفهوم "إننا نستعمل مفهوم النص استعمالاً جديداً يخرج به عن الاستعمالات القديمة. وما يمكن أن يوحي به توظيفنا هنا هو أن يتجسد من خلال النصية التي تجعل من إبداع لفظي ما ذا درجة كبرى من الحظوة والقبول لدى التقليد الأدبي أو الرأي العام الأدبي المهيمن في حقبة من الحقب..."(٢٨). وهذا هو حدّ النص عند كيليطو نقلاً عن لوتمان وبياتيغورسكي، كما ورد فيما اقتبسناه من كتاب

عبد الفتاح كيليطو. على أية حال تلقف سعيد يقطين هذا المنظور، وتميّز في إشباع تطبيقه على الثقافة العربية، بعدما ورد مجملاً مكثفاً عند كيليطو.

ومجمل الأمر هنا أن السّرد ظل خارج معايير (النص) كما وسمها الوعي الأدبي القديم فنظر إلى النصوص السردية شفوية أو مكتوبة على أنها: لا نص، ولذلك طردت من كتب النقد، وأغفلها كثير من المصنفين القدماء، وكأنها تفتقد القيمة التي يمكن أن ترفعها إلى حدود مناسبة، ويمكن أن تدفعهم لدراستها أو الإشارة إليها.

- **أنماط السرد**

يمكن أن ننظر بصفة شاملة إلى السرد العربي بصيغ ثلاثة: أولها: سرد شفوي، يكون الراوي فيه متداخلاً مع القاص، وهو يروي أو يسرد للمروي له مباشرة، وبصورة حيّة، دون حواجز أو وسائط إلاّ ما يرتبط بمجلس القص من تقاليد وطرائق (وكتاب ابن الجوزي — الذي مر بنا يقدم أضواء كاشفة لهذه الظاهرة)، والنص السردي في هذا النمط الشفوي، نص متغير متحول، ففي كل مجلس يمكن أن تروى القصة بأسلوب مختلف، وبتغيير في الألفاظ، وترتيب الأحداث، بحسب المقام ومزاج القاص، وتفاعل الجمهور... والنص السردي أيضاً نص لا مؤلف له، وهو أقرب إلى نص جماعي، يسير ويشيع بين القصاصين، وجمهور السرد، فلا يعرف من واضعه أو صاحبه الأوّل، وهذه طبيعة مخصوصة يمكن أن ننظر إليها كخصيصة للسرد العربي المتحول.

أما الصيغة الثانية فهي ما يسمّى بالسرد المدون، ويتم فيها تحويل السرد الشفوي إلى سرد كتابي عبر تدوين القصة أو إحدى صيغها الشائعة، وهذا لا يعدو (تقييد المنطوق) بتعبير عبد الله إبراهيم، ولذلك فإن ما وصلنا من سرود مدونة هي "آخر صورة بلغها المروي"[٢٩] فالتدوين إذن سجل لنا صيغة متأخرة من القصة المسرودة، فحفظ لنا جانباً من بلاغتها السردية وطبيعتها الجمالية، ومع أن هذه المدونات تنسب بعض القصص لأسماء محددة، أو تسمي الرواة الذين استقرت عندهم، فإننا نعدها من تلك التآليف الجماعية التي قد تنسب إلى صائغ أخير ينهض بمواءمتها وتنظيمها حتى تغدو نصاً واضح القسمات والحدود والمعالم.

ويمثل السرد الكتابي، الصيغة الثالثة، بعد تثبيت أركان الكتابة، في العصر العباسي، وكذلك مع بروز ظاهرة المنشئ أو المؤلف الفرد، وقد يكون ابن المقفع (ت ١٤٥) والجاحظ

(ت ٢٥٥) من أوائل الكتاب القصاصين الذين أنشأوا أكثر نصوصهم كتابة لا إملاء ولا مشافهة.

ومن الملاحظ أن السرد في هذه الأنماط الثلاثة (الشفوي – المدون – الكتابي) ظلّ مرتبطاً بالشعبي أو الهامشي، وبكل ما هو مضاد للثقافة العالمة، ولعل الركاكة أو الغثاثة التي توصف بها ألف ليلة وليلة وغيرها من المرويات السردية، هي حكم على هذا الاختلاف، وحتى من ناحية اللغة نجد السردَ يختارُ لغةً بسيطة، شعبية (وأقرب للمحكي أحياناً)، وربّما لذلك استُبعِدَت لغةُ السرد من اعترافِ اللغويين كما أقصاها الفقهاءِ والنقّاد، وبالرغم من ذلك فإنّ هناك محاولاتٍ وتجاربَ قد جرت للتقريب بين الرسمي والشعبي، على الأقل من ناحية تحقيق الشرط اللغوي، وربّما كان في الأمر نوع من التحدّي، ولنلاحظ ما يلي:

– فن المقامة، فن مديني قَصصي، يتعرّض للقطاع الهامشي عبر شخصية البطل المحتال الذكي، ويعرض للطبقات الاجتماعية الناشئة في المدينة العربية في كثير من الأحيان، إنه هامشيٌ بالنظر إلى موضوعه، لكن من ناحية اللغة، هناك عنايةٌ وصلت حدود مضاهاة الشعر في قوافيه وجُمَله المتوازنة، كأنه تنافُس السرد مع الشعر، ومحاولةُ تحقيقِ المركزية السّرديّة عبر الفعل اللغوي، وفي ظنّي أنّ الحمولة اللغوية المعبأة بالبديع والتزويق اللغوي تحمل مياسمَ دفاعيةً وخطواتٍ وقائيةً، لاتّقاء أذى الشعر والمتحمّسين له، وللدفاع عن مشروعية السرد (بإحالاته المختلفة إلى المناطق المعتمة أو المخبأة) أمام الثقافة العالمة (المركزية) ... وقد حققت المقامةُ بعضَ النجاح في هذي السبيل، ولكن التورطَ في الدفاع عبر الإيغال في التزويق اللغوي، لم يكن الحلّ الأمثل، ولعلّ الشرط اللغوي، الذي صاحب المقامة، هو الذي أوقفَ هذا الشكل المميزَ عن التطور، وكبّله بقيود من باب (لزوم ما لا يلزم) وقد منعته تلك القيود من التطورِ الطبيعي، وأوصلته بعدَ بديع الزمان والحريري إلى قوالب لفظيّة مفرغة من المضمون الأساس في النص السردي.

– وقد حققت مرويات أخرى شروط اللغة العالية، وعَدَلت عن اللغة الشعبية، لكنّها ظلّت في منطقة الممنوع أو الهامشي، من مثل: قصة حي بن يقظان لأحمد بن طفيل، وهي قصة الإنسان المتولّد ذاتياً، المعزول في جزيرة بعيدة، بين الحيوانات (العالم الغريب)، ثم السيرة الروحية الصوفية والوصولُ إلى المعرفة بطريق العقل والقلب، (الانتصار للإشراق الصوفي) ثم ختام القصة بالانفصال عن الناس والعودة إلى العزلة.[٣٠]

والحال في (رسالة الغفران) للمعري لا يبعد عن مناخ الانفصال هذا، فهي انفصال عن الأرض واتّجاه إلى اكتشاف السماء، بفردوسها وجحيمها، وفيها أيضاً فضاءٌ عجيبٌ للقص، يظلّ منتصراً للمختلف وللغريب في السرد، مع تحقيق الشّروط البيانية واللغوية. ومع ذلك فلم نجد المصنفين العرب يعتنون بهذين النصين (وما يشبههما) من منظور سردي، ولم يقدّرا حق قدرهما إلاّ في وقت متأخر، فهما يخرجان على ترسيمات النثر وطرائق تجنيسه، كما أنهما حتماً لا ينالان النظر والدرس الذي ناله الشعر؛ فن العرب المدلل.

• **مبادئ سردية**

تتميز المرويات السردية العربية بجملة من المبادئ التي اختصّ بها السرد العربي، ومن أبرزها:

- مبدأ التأطير: تعرف الحكاية الإطارية بأنها "ذلك السرد المركب من قسمين بارزين، ولكنهما مترابطان، أولهما حكاية أو مجموع الحكايات التي ترويها شخصية واحدة، أو أكثر، وثانيهما: تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية أقل طولاً وإثارة، بِما يجعلها تؤطر تلك المتون، كما يُحيطُ الإطار بالصورة"(٣١)، وألف ليلة وليلة هي الحكاية – الحكايات الأشهر وفْق هذا المبدأ، ولكن هناك أمثلة أخرى عليها، مثل المقامة المضيرية، التي تؤطر بحكاية تقديم المضيرية في دعوةٍ حضرها أبو الفتح، ثم تنتهي بموقفه من هذا الطعام ويكون القسم الأكبر (الصورة) هي قصة أبي الفتح مع المضيرة، وينغلق الإطار في آخر المقامة.(٣٢)

- مبدأ المقايضة: في المقامة المضيرية، يَحْرِمُ أبو الفتح صَحبَه من الطعام، رغم رغبتهم الشديدة فيه، ولكن يمنحهم شيئاً آخر: حكايةً ممتعة، إنهم يستبدلون بالمضيرة حكايةً/ قصة، وكذلك الحال في حكاية شهرزاد بل في حكايات كثيرة من (ألف ليلة وليلة): شهرزاد تسرد حكاياتها كي تبقى حية، وفق مبدأ قصّي أو تَموتي ...

وفي حكاية السندباد التي تقوم على لقاء السندباد البري بالسندباد البحري، هناك ثَمن للإصغاء: السندباد البري ينصتُ إلى حكايات السندباد البحري، وينالُ كلّ ليلةٍ مكافأةً سنيةً جزاءً له على إنصاته(٣٣). والأمر نفسه في حكاية حاسب كريم الدين مع ملكة الحيّات (من قصص ألف ليلة وليلة).(٣٤)

- المعالم الشفوية: وتتمثل في مظاهر وصيغ كثيرة مثل صيغ المفتتح السردي: زعموا أنّ ... يحكى أنّ ... حدّثَ ... أخبرنا – أخبرني،/ وهذه المعالمُ أيضاً تحدّدُ طبيعة الراوي، وموقعه مما يرويه، كما تتركُ تأثيراً في كثرةِ صيغِ الخِطاب، وفي كثافةِ الإيقاع الصوتي (محسّنات صوتية وإيقاعية على نحو ما يحضر في الشعر الإنشادي).

- حضور الشعر في السرد: دائماً في السرد العربي شعرٌ، على صورة أبياتٍ مفردة، أو مقطوعات، وأحياناً قصائد مطوّلةٌ بعض الشيء، وإذا كان هذا يشير إلى هيمنة الشعر، وإلى عدم تخلّص النثر من تلك الهيمنة، فإنه يشير من جانب آخر إلى أنّ الشعر يتحول هنا إلى خيط أو مكون ضمن النسيج السردي، أي أنَّ السرد يصبح هو المركز والشعر أحد مكوّناته. (نتذكّر أن بطل المقامة يقول الشعر، ويعلّق بمقطوعاتٍ قصيرة في وصف أحواله ومعالجةِ مواقفه ... وكذلك في سائرِ الأنواع السردية الأخرى).

- مبدأ الإسناد (سند الخبر – سلسة الرواة): ويتأتى ذلك عبر بناء سلسلةٍ متتابعة من الرواة – كما هو الحال في الحديث النبوي – وهذه السمة تميّز (الخبر) أكثر من الأنواع السردية الأخرى، وغالباً ما تكون السلسلةُ كلّها أو بعضها مختلقة، من أجل الإيهام بصحّة الخبر، عبر المضاهاةِ مع الحديث النبوي. وأحياناً يمكن أن تكون خدعة سردية لإيهام المتلقّي كي يثقَ بالرواية، ويأخذها أو يأخذ بها، فالمتلقي العربي أميلُ إلى تصديق الخبر المسند إلى رواته (وهذا ما يشيع في أخبار الأغاني للأصفهاني، مثلاً، وهو يورد أخباراً متناقضة ككل، لكن كلاً منها مسندٌ إلى رواته).

السندُ في السردِ لعبةٌ سردية، وهو لا يقدمُ متناً تاريخياً (حقيقياً)، وربّما يفسّر هذا الالتباس اتّهام القصاصين بالكذب كهشام ابن الكلبي مثلاً، الذي اتُّهم بالكذب، وقال عنه السمعاني " يروي الغرائب والعجائب والأخبار التي لا أصول لها.[٣٥] واستنكر ابن حنبل أن يروي عنه أحد "من يحدث عن هشام، إنّما هو صاحب سَمَر ونسب، ما ظننت أحداً يروي عنه".[٣٦] وقد كشفت دراسة محمد القاضي عن كثير من سمات السرود الإخبارية وخصوصاً كتاب الأغاني بوصفه أوسع موسوعة لقصص الأخبار. وقد جاء في نتائج بحث القاضي ما انتهى إليه من إبراز الفارق بين رواة الحديث ورواة الأخبار، يقول: "فالأولون يعمدون إلى الأسانيد لتحقيق المتون، إذ أن أسماء الرواة أصبحت عندهم وسائل لتأكيد الصلة بين الرسول وما ينسب إليه من أقوال. أما الآخرون فليس يعنيهم أن يثبتوا صحة

العلاقة بين الخبر ومصدره، لا، بل ليس يعنيهم حتى أن يحققوا النسبة بين البطل وما ينسب إليه من أفعال وأقوال، وإنما يهمهم أولاً أن يثبتوا للقارئ أن هذا الخبر ليس مبتدعاً من عندهم، فهو كلام ينقلونه من أفواه الرجال أو من بطون الدفاتر، ومن ثم فإن للإسناد عندهم وظيفة أساسية هي الإيهام بأن خطاب الخبر قد قيل، وليس من همهم أن يقنعوا قراءهم أو سامعيهم بأن الرواة المذكورين في السلسلة عدول"(٣٧).

وهذا الالتباس مردّه إلى نوع من الخلط بين التاريخ الحقيقي والخيال السردي الذي يعتمد على الاختلاق وليس على الرواية المحققة المدققة.

• خاتمة

وفي كل حال، ظل السرد العربي يتطوّر رغم الظروف الملتبسة التي أحاطت به، حتّى وصل الأمر إلى عصرنا، وتمكّن أحد مبدعي السرد العربي (ونعني نجيب محفوظ الروائي العربي المصري) من الحصول على جائزة نوبل العالمية في مجال الأدب عام ١٩٨٨ ... فكانت هذه الجائزة اعترافاً بمكانة السرد العربي وبموقعه العالمي، قبل أن تكون جائزة خاصّة بنجيب محفوظ وحده، أما شهادات بورخس وتودوروف وإعجابهم مع غيرهم بالحكاية العجيبة في ألف ليلة وليلة فشهادة من الآخر الغربي قد تذكرنا بكنزنا السردي وتدعونا إلى مواصلة اكتشافه بأدوات النقد السردي الجديد.

• هوامش البحث

(١) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة د. منذر عياشي، ط١، حلب - سوريا، دار الإنماء الحضاري، ١٩٩٣، ص ٢٥-٢٦. وما ورد بين معقوفتين [ ] من إضافة الباحث بقصد التوضيح، في هذا الموضع وفي المواضع الأخرى المشابهة في البحث.

(٢) فرانك أوكنور، الصوت المنفرد – مقالات في القصة القصيرة، ترجمة د. محمود الربيعي، ط١، القاهرة، مكتبة الشباب، د.ت، ص ١٠-١١.

(٣) موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، ط٣، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٠، ص٣.

(٤) للإلمام بالإطار النظري للسرديات يمكن مراجعة دراسة: د. مرسل فالح العجمي، السرديات مقدمة نظرية، الكويت، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الرسالة ٢٠٦/ الحولية الرابعة والعشرون، مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت، ٢٠٠٣-٢٠٠٤. وقد عدد الباحث في مقدمتها ثماني عشرة دراسة عربية حول السرديات، مما يؤكد ما أشرنا إليه من تحول متأخر نحو الدرس السردي، وأقدم دراسة ذكرها العجمي ضمن هذا التيار صدرت عام ١٩٨٤، ثم يتضح التوجه السردي في عقد التسعينات في صورة دراسات جديدة تبحث السرد الحديث أو القديم بمنظور (السرديات) أو علم السرد.

(٥) د. عبد الله أبو هيف، الموروث السردي المتأثر بالاتجاهات الجديدة، في: مجلة جذور، جدّة، نادي جدة الثقافي، ج١٤، مج٧، رجب ١٤٢٤ – سبتمبر ٢٠٠٣، ص ٧٠٨-٧٠٩.

(٦) ابن منظور، معجم لسان العرب، مادة قصص.

(٧) المصدر السابق، مادة سرد.

(٨) الزمخشري، جار الله بن محمود بن عمر، أساس البلاغة، ط١، تحقيق مزيد نعيم وشوقي المعري، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٨، باب القاف، ص٦٦٧.

(٩) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، نشرة إلكترونية، موقع الوراق (www.alwaraq.com).

(١٠) ابن حبيب، محمد بن حبيب البغدادي، المنمق في أخبار قريش، صححه وعلّق عليه: خورشيد أحمد فاروق، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص٣٨٩.

(١١) ابن النديم، الفهرست، بيروت، دار المعرفة، د.ت، ص ٤٢٢-٤٢٣.

(١٢) المرجع السابق، ص ٤٢٨.

(١٣) طه حسين، في الشعر الجاهلي، تقديم د. عبد المنعم تليمة، ط٣، القاهرة، دار النهر للنشر والتوزيع، ١٩٩٦، ص ١١٨-١٢١.

(١٤) وفق ما ذكره ابن سلام في طبقات فحول الشعراء: "كان ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل كلّ غثاء منه محمد بن إسحاق بن يسار مولى آل مخرمة بن المطلب بن عبد مناف، وكان من علماء الناس بالسير،قال الزهري: لا يزال في الناس علم ما بقي مولى آل مخرمة، وكان أكثر علمه بالمغازي والسير وغير ذلك، فقبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر، أتينا به فأحمله، ولم يكن ذلك له عذراً، فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط وأشعار النساء، فضلاً عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعارا كثيرة، وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف.أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: من حمل هذا الشعر ومن أدّاه منذ ألاف من السنين والله تبارك وتعالى يقول: (فقطع دابر القوم الذين ظلموا) وقال أيضا "وأنه أهلك عاد الأولى. وثمود فما أبقى" انظر: محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، جدة، دار المدني،١٩٧٤، السفر الأول ص ٧-٨.

ومن الواضح أن ابن سلام يتغاضى عن الروح السردية وما فيها من شروط التخييل مما يجعل الشعر الذي يرد في مرويات ابن إسحاق وسيره جزءاً من المتخيل السردي، فالمشكلة هي في منظور ابن سلام الذي من حقه أن يفتش عن صحة الشعر، ويكشف المزيف من الأصيل، لكن مثل هذا الأمر لا يطلب في شعر السير والمرويات السردية، لأنّها بطبيعتها مبنية على الاختلاق والتخييل، فآدم مثلاً إذ ينسب إليه شعر، إنما هو عندهم شخصية قصصية، ولا يقصدون الادعاء أنه قال ذلك الشعر، ويمكن القول بأن الشعر في السرد، يرد لإشباع الموقف السردي، وبلوغ التخييل مناطقه القصوى.

(١٥) ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، الاشتقاق، تحقيق عبد السلام هارون، ط٢، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٩، ص٨١.

(١٦) بهاء الدين العاملي، الكشكول، تحقيق طاهر أحمد الزاوي، نشر عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ص٣٣٣.

(١٧) ابن النديم، الفهرست، ص ١٣٢. وجاء فيه أن "عبيد بن شرية في زمان معاوية، وأدرك النبي صلى الله عليه وسلم ولم يسمع منه شيئاً ووفد على معاوية بن أبي سفيان، فسأله عن الأخبار المتقدمة وملوك العرب والعجم وسبب تبلبل الألسنة وأمر افتراق الناس في البلاد، وكان استحضره من صنعاء اليمن، فأجابه إلى ما أمره به، فأمر معاوية أن يدون وينسب إلى عبيد بن شرية". وقد طبع كتاب منسوب إليه بعنوان (أخبار عبيد بن شرية في أخبار

اليمن وأشعارها وأنسابها) مع كتاب التيجان في ملوك حمير، لوهب بن منبه برواية ابن هشام، تحقيق ونشر، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء. وقد جاء في كتاب (أخبار عبيد بن شرية) هذا (ص٣٢٥) أن معاوية: "كانت أفضل لذاته في آخر عمره المسامرة وأحاديث من مضى، فقال له عمرو بن العاص: لو بعثت إلى الجرهمي الذي بالرقة من بقايا من مضى فإنه أدرك ملوك الجاهلية وهو أعلم من بقي اليوم في أحاديث العرب وأنسابها" ووفق هذا الخبر فقد استقدمه معاوية من الرقة وليس صنعاء" لكن يمكننا أن نفترض أصله الصنعاني، اليمني، ورحيله إلى الرقة (أو الحيرة كما جاء في مصادر أخرى) وقد صار عبيد سمير معاوية "فإذا كان ذلك في وقت السمر، فهو سميره في خاصته من أهل بيته، وكان يقصر عليه ليله ويذهب عنه همومه، وأنساه كل سمير كان قبله ولم يخطر على قلبه شيء قط إلاّ وجد عنده فيه شيئاً وفرحاً ومرحاً". أخبار عبيد بن شرية، ص ٣٢٦.

(١٨) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق سمير جابر، ط١، دار الفكر، بيروت،، ١٦٩/١٥.

(١٩) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وشرح أحمد أمين وأحمد الزين، ط١، دار مكتبة الحياة، بيروت، الليلة السادسة عشرة، ٢٢٥/١.

(٢٠) المرجع نفسه ٢٢٥/١.

(٢١) ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد، المثل السائر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٢، بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٩٥، ٧٣/٢.

(٢٢) فرج بن رمضان، محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم، في: حوليات الجامعة التونسية، ع ٣٢، كلية الآداب – جامعة تونس، ١٩٩١، ص ٢٥٠.

(٢٣) المرجع السابق، ص ٢٥٠.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٢٥٢.

(٢٥) عبد الله إبراهيم، السردية العربية – بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط١، بيروت – الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص ٦٠-٦١. كما أوردها سعيد يقطين بالتنظيم والترتيب نفسه، في كتابه: الكلام والخبر، ص ٥٩-٦٠.

(٢٦) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص ٦١.

(٢٧) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٣، ص ٢١ وما بعدها.

(٢٨) سعيد يقطين، الكلام والخبر – مقدمة للسرد العربي، ط١، بيروت – الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧، ص ٥١-٥٢.

(٢٩) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص ١٦.

(٣٠) للتوسع في الإطار السردي لقصة حي بن يقظان انظر: أماني سليمان، العناصر السردية في قصة حي بن يقظان، في: مجلة أفكار، وزارة الثقافة الأردنية، العدد ١٥٠، آذار ٢٠٠١، ص ٢٩ وما بعدها.

(٣١) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص٩٣.

(٣٢) بديع الزمان الهمذاني، مقامات بديع الزمان الهمذاني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الكتب العلمية، ص ١٢١.

(٣٣) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص ١٠٣.

(٣٤) سعيد الغانمي، الكنز والتأويل – قراءات في الحكاية العربية، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص ٤٦-٤٧.

(٣٥) انظر مقدمة الأستاذ أحمد زكي لكتاب الأصنام لابن الكلبي، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، سنة ١٩٢٤، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ص ١٤.

(٣٦) المصدر السابق، ص ١٤.

(٣٧) محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي – دراسة في السردية العربية، ط١، منشورات كلية الآداب منّوبة، جامعة تونس، ١٩٩٨، ص ٦٨٩.

مدونة أولى

في شعرية السرد الصوفي

• د. أمين يوسف عودة

لعل مما يجعل خطابَ السرد الصوفي خطابا ذا خصوصية نادرة، ربما لا تتوافر لغيره من السرود العربية في التراث، أنه خطابٌ لغويٌّ ينأى عن أرض الغايات الدنيوية النفعية، ويتجافى عن الزائل والمؤقت والمحتمل، ويعانقُ أقصى تخوم المحظور، ويوغل في آفاق اللامتوقع واللامحدود، ويرنو إلى احتضان الثابت والمطلق سعيا إلى قول ما لا تدركه الأقوال والنعوت؛ ليعود محملا بما لذّ وطاب من حقائق الوجود الإلهي التي لا تنفد، وحقائقِ الوجود الإنساني النافدة، ويتطلّعُ إلى سبر العلاقة الشديدةِ القرب بين الوجودين إلى الحدّ الذي تحتجب فيه عن رؤية الرائي، وفي الآن نفسه الشديدةِ البعد حدَّ استحالة المقاربة بين الوجودين وحقائقِهما. إنها علاقةٌ ذاتُ طبيعةٍ ثنائية ضدية يرتكز طرفاها على سيرورة جدلية بين الوجود والعدم.

إن المتأمّل بدقة في الخطاب الصوفيِّ ينتهي إلى حقيقة مفادُها أنّ الكتابة الصوفية كتابةٌ تنزع إلى التحرّر من التمركز حول الأنا وعنجهية الذات، وكأنها تكتب نفسَها بنفسها، أو كأنها تتكتب عبر وساطة أنا انمحت أناها بأنا المطلق. وليست الضمائرُ المستعملة في الخطاب الصوفيِّ، مهما بدت متضخمةً فيه أو متكثّرة، إلا مظهرا من مظاهر اللغة التي تفرض إرغاماتها فرضا على الخطاب ليكونَ خطابا ذا معنى، وإلا فإن الخطاب الصوفيَّ، لولا إكراهاتُ اللغة، سيكون خطابا بلا حرف أو صوت أو ضمائرَ أو كلمات، خطابا متحررا من

قيد الحرف والوصف. وإذا صحت التسمية، فهو خطاب العماء أو خطاب البياض بامتياز.

لا ينطوي هذا الكلامُ على إية أحكام قيمية تجعل الخطابَ الصوفيَّ يتعالى على سائر الخطابات في التراث العربي أو يهبط دونها؛ فكلٌّ في نهاية المطاف يفضي إلى تشخيص مظهر من مظاهر الحقيقة المطلقة بغض النظر عن شكلها ولونها وتمظهراتها التي لا تحصى عددا، علمنا ذلك أم جهلنا، فلكلِّ مظهر خطابيٍّ مشروعُه الفكريُّ وجمالياتُه الخاصةُ به، ورؤاه التي تؤثّثه. ولعلّ ممّا يؤكِّد صحةَ هذا الرأي أن الصوفية استدرجوا غير قليل من التجارِب الإبداعيةِ السابقة في التراث العربي، وأدرجوها في ضمن خطاباتهم، ولكن من منصة رؤيوية جديدة.

يتجلّى السردُ الصوفيُّ بما يحتضنه من رؤىً معرفية في أشكال متعدّدة، مستوحاةً من طبيعة التجربة الصوفية ذاتها التي تقوم على تفاعل أطراف ثلاثة متباينة، هي: الحقُّ تعالى من طرف، والكونُ والإنسان من طرفين آخرين. وقد يبدو الإنسانُ محورَ هذا التثليث، والعلامةَ الأكثرَ امتيازا في الدلالة على الحقِّ المطلق، إلى المدى الذي يمكن فيه اختصارُ التثليث إلى ثنائية؛ وذلك بإضمار الكون في الإنسان، كما يُقرأ عند النِّفَّرِيِّ في قوله: وقال لي: أنت معنى الكون كلِّه[1].

فالإنسان في التجربة الصوفية يجتهد في تتطلّب ما يرى أنه معرفةٌ حقيقية ويقينية، وهي المعرفة التي يُشهد فيها الحقُّ بعين القلب والروح، لا بعين العقل والنظر الفكري فحسب. والطرف الآخر في الثنائية هو موضوع المعرفة بكلِّ تمظهراته وتجلّياته الأزلية والأبدية، وهو الحق تعالى الذي يتعرّف إلى طالبيه بحسَب كلٍّ، فثمة من يطلبه بالفكر والعقل والمنطق، وثمة من يطلبه بالتقليد، وثمة من يطلبه بالتصوف والصفاء، أي بالوجد والوجدان والذوق.

ولا مرية في أنّ لكلّ تجربة صوفية إمكاناتِها التعبيريةَ ومحتواها المعرفيَّ، المضمرين فيها بالقوة. وعندما تغادر التجربةُ الصوفية أرضَ الذوق أو الإحساس النوعي الأولاني البكر الذي يتجلّى في ذات الصوفي، فإنها ستبحث عن وسيط جديد يحيّنها ويقيّدها، ولا بد من أن يكون هذا الوسيطُ وسيطا سيميوطيقيا بالضرورة؛ لأنّ الذوقَ أو الإحساس النوعيَّ عندما يغادران ذاتَ الصوفيِّ وأناه الوجوديةَ، فإنهما سيتخذان صورة ما، تتمرأى في وجود آخرَ على شكل سلسلة من العلامات الدالة عليه، كأن تكونَ علاماتٍ حركيةً كالرقص والإيماء وما يشبههما، أو علاماتٍ صوتيةً، كالصِّياح أو الكلام. وما يعنينا في هذا السياق هو الكلامُ الذي

يمثّل أرقى أنواع العلامات - صوتية أو كتابية - التي يتواصل بها البشر في حيواتهم، ويعبرون بها عن الأحاسيس والمعاني والإدراكات. عندئذ تغدو التجربةُ الصوفية التي كانت محض إحساس بكر، تغدو بالفعل رهْنَ الكلمة والعبارة والنص وإشاراته من جهة، ورهن المتلقي من جهة أخرى.

إنّ خطابَ السرد الصوفي، خلافا للخطاب الشعري، ينزع إلى التحرّر من قيد التجنيس؛ لأنّ حريةَ التعبير المتاحةَ فيه بالنظر إلى طبيعته المفتوحة، أرحبُ من الحرية المتاحة في الخطاب الشعري، وأكثرُ مرونة. وثمة سرودٌ صوفيةٌ غيرُ قليلة كتبها كاتبوها واستفردوا بكتابتها محتوى وتعبيرا، ولم تُستنسخ عند غيرهم من الصوفية؛ فالحلاج، مثلا، كتب الطواسين، وانفرد بهذا النوع السردي، ومثلُه النفريُّ الذي كتب المواقف والمخاطبات، وتفرد بهما، وكذلك يقال في ابن عربيّ الذي كتب في أشكال سردية عدّة، واختُصّ بها، كما يظهر في ما كتبه من سرد تحت عنوان اللطائف والإشارات، وتحت عنوان التجليات وغيرهما.

على أنّ هذا لا يعني غيابَ السرود التي تتّخذ لنفسها شكلا قارا يتكرّر عند أغلب الصوفية الذين يتعاطوَن فعل الكتابة، كما في الرسائل الصوفية، وحكايات الكرامات، والقصص الرمزيّ، والوصايا، والمقامات الصوفية، والإسراءات، والمقالات الرمزية، ومقولات الشطح، والأحزاب، والمناجيات، والتصليات، والحكم، والشروح، والتآليف في التصوُّف والتعريف به. فهذه الأشكال السردية لا تخصُّ كاتبا بعينه؛ لأنّها من قبيل الأشكال السائدة في الخطاب الصوفي، بيد أن بعضَها ينماز من بعض باختلاف الأساليب والرؤى.

أما أشكالُ الخطاب السرديِّ الأخرى فمن الصعوبة إدراجُها ضمن الأشكال الآنفة الذكر، أو أن تضمَّها إلى شكل يشبهها؛ فهي تحمل توقيعا فردانيا، وتغرِّدُ تغريدا لا مشاكلة له. إنها تبدو أشكالا كتبت للمرة الأولى وإلى الأبد، ثم إنّ تفرّدَها على هذا النحو يشير إلى تفرّد التجربة الروحية تفرّدا يكاد يكون منقطعَ النظير. وفضلا عن ذلك، فهي سرود مخصّبة بمرجعيات متنوعة، قرئت وأعيد تأويلها من منظور التجربة الروحية نفسها.

• الكلمة رداء الحقّ:

إن الكلمة بوصفها علامة هي الوسيط الذي كاد يكون مقدّسا، أو هي كذلك وإن لم نستشعرْ قدسيّتَها في ذواتنا، فالكلمة قادرة على تمثيل العالمين المرئيِّ والغائب تمثيلا رمزيا يمكّننا من أدراكهما. أليست كلمة الله تستحضر ذلك الوجودَ، أو ذلك المعنى المطلقَ في وجوده وكماله!

وقد أدرك الصوفية قيمةَ الكلمة، فنظروا إليها على أنها كائن حيّ. بل إن ابن عربي أشار إلى أن الحروفَ أُمّةٌ من الأمم أمثالِنا[٢]، وذهب إلى وصف الكلمة وصفا غير مسبوق، فيه من طاقة الشعر الخلاقة ما يلَذّ للمتلقي أن يعاوده تارة بعد أخرى، قارئا ومتأمّلا ومتؤوِّلا. يقول ابنُ عربي في الكلمة التي يسميها الروحَ الكليَّ، ويخاطبُها على لسان الحقِّ خطابا مُذَكّرا:

" فقال سبحانه:

أنت مربوبي، وأنا ربك

أعطيتك أسمائي وصفاتي

فمن رآك رآني، ومن أطاعك أطاعني

ومن عَلِمَك علمني، ومن جهلك جهلني

فغاية مَن دونَك أن يتوصّلوا إلى معرفة نفوسهم منك

وغاية معرفتهم بك العلمُ بوجودك لا بكيفيتك

كذلك أنت معي: لا تتعدّى معرفة نفسك، ولا ترى غيرَك

ولا يحصل لك العلم بي إلا من حيث الوجود

ولو أحطتَ علما بي لكنتَ أنا، ولكنتُ محاطا

وكانت إنِّيَّتي إنِّيَّتك، وليست إنيّتك إنيَّتي

فأنا أُمدّك بالأسرار الإلهية وأربّيك بها

فتجدها مجعولة فيك فتعرفها

وقد حجبتك عن معرفة كيفية إمدادي لك بها

إذ لا طاقة لك بحمل مشاهدتها

إذ لو عرفتها لاتحدت الإنية، واتحاد الإنية محال، فمشاهدتك لذلك محال

هل ترجع إنيةُ المركب إنيةَ البسيط؟

لا سبيل إلى قلب الحقائق

فاعلم أن مَن دونك في حكم التبعية لك، كما أنت في حكم التبعية لي فأنت ثوبي، وأنت ردائي، وأنت غطائي". [٣]

بهذه الرؤيةِ الاستبطانيةِ الكاشفة، يرقى ابنُ عربي بالكلمة إلى منبعها القدسي الأعلى، ليكشف عن حقيقتها الباطنية، وموقعِها العزيز من ذات الحقِّ تعالى، وفعلِها البرزخيِّ الخلاق في الإحالة على هذه الذات والتعريف بها، وفي الآن ذاته في الإحالة على الخلق، وتعريفهم حقائقَ أنفسِهم. إن الكلمة وفق هذا الخطابِ هي صورة الحقِّ تعالى متجلّيا في لغة الكون التي لا تُحصى تنوّعا وعدا؛ إذ إن كلّ ما سوى الحق تعالى إن هو إلا كلمةٌ من كلماته. وإن شئت قلت: الكلمة ظِلّ الله تعالى، وظله تعالى هو هذا الكونُ بكلِّ ما ينطوي عليه ظاهرا وباطنا.

وإذا كان ابنُ عربي يقصد بالكلمة الروحَ الكلّيَّ، فإن هذا الروحَ الكليَّ - الذي تتجلّى فيه صورةُ الحقِّ تعالى - قابلٌ هو الأخرُ للتجلّي والتحوّل من كينونته الكلّيّة والمتصلة والساذجة، أو الأحرى أن يُقال من صفة الإطلاق الغيرِ القابلة للتعرّف إلى صفة التقييد القابلة للتعرف، فيظهرُ بالتجلّي في كلِّ المظاهر الحسية والمعنوية القابلة للإدراك البشري. إنه بعبارة أخرى يتنزّل من مرتبة العماء[٤] واللاتعيّن إلى مرتبة التعيّن في الزمان والمكان والفكر واللغة، وتغدو كلُّ الأعيان الممكنة الماثلة في الوجود، أي الموجودات من شجر وحجر وسماء وأرض وإنسان وحيوان... مسرحا لتحيينه، ومنصات لتجلّيه. ثم تنتهي رحلة تنزُّله إلى الحروف والكلمات واللغة، فتكونُ اللغةُ هي منصتَه أو مرآتَه الأخيرةَ التي يتمرأى فيها، وفي الوقت ذاته تكون حجابا عليه، فهو ظاهر وباطن في آن معا، ظاهر بالنظر إلى تجلّيه في الكلمات على كونها علاماتٍ دالةً، وباطنٌ بالنظر إلى كونه مدلولا مطلقا لا يُقدَر على حدّ حقيقته.

إنها سلسلة من التنزّلات، ورحلة من البطون والإجمال إلى الظهور والتفصيل. والخطاطة الآتية توضّح هذه السلسلة:

الحق تعالى ← يتجلى في ← الكلمة أو الروح الكلّي ← يتجلى في ↓

اللغة ← تتجلى في ← أعيان الممكنات (الموجودات)

تمثل اللغةُ حاضنا أخيرا للكلمة أو الروح الكلي. وإذا كان الروحُ الكليُّ كما وصفه ابن عربي على لسان الحق تعالى بأنه ثوبُه ورداؤه وغطاؤه، فإن اللغة وكلماتِها هما ثوبُ الروح الكلي ورداؤه وغطاؤه. إنهما غطاء الغطاء.

إن تشكيلَ كلمة " اللغة" في رسمها وبنيتها الحرفية، ينطوي على التفاصيل التي سقناها آنفا، أعني ما ذُكر من أنّ الروحَ الكليَّ هو بمنزلة الرداء الذي يتجلّى به الحقُّ تعالى، وأنّ اللغةَ والكلام هما الرداءُ الذي يتجلّى به الروحُ الكليُّ، بحيثُ ينتهي الأمرُ إلى أن تغدوَ اللغةُ رداءً يحتجبُ الحقُّ تعالى به عنا في عين ظهوره لنا؛ بمعنى أنّه هنا، معنا، وفي مرمى أبصارنا، ولكنّه لشدّة ظهوره احتجب عنا. وكذلك الأمرُ في كلمة "اللغة" ذاتها، فهي تحجبُ عنّا رسمَ لفظ الجلالة الظاهر فيها للعيان، ولكنّ الأبصارَ لا تبصره؛ لأنّه محتجبٌ بحرف الغين، ولو حُذِفَ الغينُ من كلمة اللغة لانتهينا إلى إبصار كلمة الله. إن هذا الإجراءَ الذي كشف عمّا هو مضمرٌ في كلمة اللغة يوازيه إجراءٌ آخرُ على مستويي الفعل والسلوك الإنسانيين في التجربة الصوفية؛ فالصوفيُّ حين يتصعّد في معراجه الروحي نحو معرفة الحقّ تعالى وشهوده، فإنه لا يتحقّق له ذلك إلا بإزالة الغين الذي يحجب بصيرتَه وقلبَه عن شهود مطلوبه. فإذا كانت الغينُ التي حُذفت من كلمة اللغة هي اسمَ الحرفِ التاسعَ عشَرَ من حروف الهجاء، فإنّ دلالةَ الكلمة "غين" في التجربة الروحية تتمخّض عن مستويين دلاليين، الأول: المستوى الدلاليُّ المباشر، وهو المعنى المعجميُّ الذي يعرّف الغين بأنه الغيم، والشجرُ الكثيف الملتفُّ(٥)، وكلاهما يحجب ما وراءه وما في داخله، تماما كما حجب حرفُ الغين لفظَ الجلالة "الله" المتموضعَ في كلمة اللغة. والثاني: المستوى الدلاليُّ الصوفيُّ الذي يعرّف الغين بأنّه

" حالُ من كان محجوبا عن الحقّ والحقيقة، لكن مع صحة اعتقاد وإيمان بما غاب عنه".(٦) فإذا تخلّص السالكُ المحجوب من الغين، أو من حجابيّته، صار من أهل العين؛ أي من أهل الكشف الشهود والحقيقة واليقين؛ وذلك بارتفاع حجاب غينه عن عينه. وقد عبّر ابن الفارض عن مثل هذا بقوله في التائية الكبرى(٧):

فلا أينَ بَعْدَ العَيْنِ والسُّكْرُ منه قد
أَفَقْتُ وعَيْنُ الغَيْنِ بالصّحْوِ أصْحَتِ

فنقطةُ غَيْنِ الغَيْنِ عن صَحْويَ انمحتْ
ويَقظَةُ عينِ العينِ مَحوِيَ ألغَتِ

هكذا تبدو اللغةُ من وجهة نظر ابن عربي، فهي ليست للتواصل بين البشر تواصلا نفعيا أو أدبيا فحسب، إنها، بالأحرى، كينونةٌ وجودية توازي كينونةَ العالم نفسه، فكما أن العالم

يكشف، في أعيانه الوجودية، عن هوية الحقِّ تعالى عبر تجلّيه في أسمائه وصفاته وأفعاله، فكذلك تفعل الكلماتُ المكوَّنة من الحروف والأصوات، وكلاهما ينتهي إلى تمثيل الحقِّ تعالى تمثيلا رمزيا أو إن شئت قلت تمثيلا اعتباريا، على أن الكلماتِ ربما تكون أجدى من غيرها من مظاهر التمثيل الرمزي؛ لأنها قادرةٌ على تجريد الوقائع المادية والمتخيَّلة من أبعادهما الحسيّتين المقيّدتين بالزمان والمكان، وتحويلهما إلى مفاهيمَ مجردة، أو موضوعاتٍ ذهنيةً تحيل عليها تلك الكلماتُ. وبعبارة أخرى، فإن "إستراتيجياتِ" التمثيلِ الرمزيِّ للغةً وعلاماتها كفيلةٌ باستحضار عوالمِ الحس والغيب دون أن نغادر أماكننا.

• المصادر والمراجع:

١. ديوان ابن الفارض، دار صادر، بيروت، د.ت.

٢. كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات، محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري (ت٣٥٤ هـ)، تحقيق: أرثر يوحنا أربري، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة. د.ت.

٣. الفتوحات المكية، محيي الدين ابن عربي، تحقيق وتقديم: د. عثمان يحيى، تصدير ومراجعة: د. إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢. ١٩٨٦.

٤. لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، عبد الرزاق القاشاني، تحقيق ودراسة: سعيد عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.

٥. المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وزملاؤه، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إستانبول، د. ت.

٦. الموسوعة الصوفية، د. عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، ط١، القاهرة. ٢٠٠٣.

• الهوامش:

(١) كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات، محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري (ت٣٥٤ هـ)، تحقيق: أرثر يوحنا أربري، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ص٥.

(٢) يقول ابن عربي (ت٦٣٨هـ): " اعلم – وفقنا الله وإياكم – أن الحروف أمة من الأمم، مخاطبون ومكلفون، وفيهم رسل من جنسهم، ولهم أسماء من حيث هم. ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا. وعالم الحروف أفصح العالم لسانا، وأوضحه بيانا. وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف في العرف". الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم: د. عثمان يحيى، تصدير ومراجعة: د. إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، السفر الأول، ص٢٦٠.

(٣) الفتوحات المكية، السفر الثاني، ص١٩٥-١٩٦.

(٤) سئل النبي صلى الله عليه وسلم: أين كان ربنا قبل أن يخلق الخلق؟ فقال: كان في عماء. وقال أيضا: إن العماء ما فوقه هواء وما تحته هواء. يعني لا حق ولا خَلْق، وبذلك يكون العماء حقيقة الحقائق، ويقابله الأحدية التي تضمحل فيها الأسماء والصفات ولا يكون لشيء فيها ظهور، فكذلك العماء ليس لشيء من ذلك فيه مجال ولا ظهور، والفرق بينهما أن الأحدية: حُكْم الذات في الذات بمقتضى التعالى وهو الظهور الذاتي. والعماء: حكم الذات بمقتضى الإطلاق، فلا يُفهم منه تعالٍ ولا تدانٍ، وهو البطون الذاتي العمائي. الموسوعة الصوفية، د. عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، ط١، القاهرة، ص٨٨٤.

(٥) المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وزملاؤه، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إستانبول، د. ت، ج٢، ص٦٦٩.

(٦) لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، عبد الرزاق القاشاني، تحقيق ودراسة: سعيد عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥، ج٢، ص١٨٧.

(٧) الديوان، دار صادر، بيروت، د.ت، ص٩١.

من موت الانسان إلى موت المؤلف
المشترك بين هلسا والسبول

• د. موفق محادين

مقدمة

بعيداً عن النعي الكامل الذي أطلقته (عوالم ما بعد الحداثة) للايديولوجيات الكبرى، بالإمكان إعلان نعي آخر للطابع الكلاسيكي للرأسمالية كما للايديولوجيا السوفياتية كطبعة رسمية للماركسية... وبالامكان ثانياً، مقاربة موت الايديولوجيا الكبرى على الصعيد الفلسفي، بموت السرديات الكبرى على الصعيد الأدبي، فمقابل موت الانسان (هيدغر) وموت العقل (مدرسة فرانكفورت) ثمة موت للمؤلف (بارت)...

وبالامكان، ثالثاً، مقاربة أزمة هذه السرديات الروائية في أيديولوجيا هلسا الماركسية، وأيديولوجيا السبول (القومية)، حيث انتهى المؤلف فيهما إلى حالة من الاغتراب والقلق الوجودي بعد موت سريري لحيلة الكتابة وللحضور النسائي بما هما ازاحة عن الواقع نحو احلام اليقظة عند هلسا والاحلام الفرويدية عند السبول، ونحو حنين جارف للمكان الاول، فيما يشبه تداعيات ما بعد الحداثة: البعثرة والعبث وتقنيات التشظي الروائية (كما سنرى)...

فكان متوقعاً، إذن، مع ذبول البريق الايديولوجي العام والسرديات الروائية بشكل خاص (استنفاد حيلة الكتابة والمرأة والأحلام) أن يدير الاثنان -هلسا والسبول- ظهريهما إلى حائط الإعدام:-

السبول بصورة مباشرة بإطلاق النار على نفسه، وهلسا بصورة غير مباشرة، بانتحار بطله إيهاب بالسيانيد..

ولنا أن نستخلص من ذلك، كيف مات السارد (السبول) وظل بطله (الراوي) عربي حياً.. وكيف مات الراوي عند هلسا وظل السارد حياً..

وفي التفاصيل، يمكن ملاحظة كل ذلك في المقاربات التالية:-

١- مقاربة السردية الكبرى لكل منهما بثنائيات داخلها، سرعان ما استنفدت قوتها المضادة:-

- ثنائية المكان (القرية - المدنية).

- ثنائية الزمان (الواقع - الاحلام).

- ثنائية المرأة (الفاضلة - المومس).

- ثنائية الحزب وضده.

٢- مصادفة أو مفارقة الجنوب المعرفي - السيكولوجي الحميم عندهما بولادتهما وطفولتهما الجنوبية (جنوب الاردن).

٣- اختلاط الراوي بالمؤلف.

٤- اهتمامات نقدية مشتركة بأعمال روائية ووقصصية وشعرية وأدبية، مثل اهتمام السبول وهلسا بأعمال محمد البساطي ويوسف إدريس والطيب الصالح عربياً.. وبأعمال فوكنر وهمنغواي والأدب الأمريكي خصوصاً.

٥- ما قاله هلسا نفسه عن "أنت منذ اليوم" كانت روايتي "الضحك" التي كتبتها قبل رواية "أنت منذ اليوم" بفترة طويلة، تعبر عن الأزمة نفسها، ففيها تفتت رؤية كاملة إلى شظايا عبثية".

٦- الغربة والمنفى الروحي والسياسي، وحيث نلمس ذلك في معظم قصائد السبول وفي روايته، كذلك عند هلسا وخاصة في استهلال روايته البكاء على الاطلال:

كـــأني غـــداة الـــبـــين يـــوم تحـمـلـوا

لـــدى ســـمـــرات الحـــي نـاقــف حـنـظـل

وواد كــجــوف الــعــير قــفــر قـطـعـتـه

بــه الــذئــب يـعــوي كـالخـلـيـع المعّـيـل

فـقـلـت لـــه لمـــا عـــوى أن شـــأنـنـا

قـلـيـل الـغـنـى إن كـنـت لمـا تمـوّل

كــلانـــا اذا نـــال شـــيـئـاً أفـــاتـــه

ومــن يـحـترث حـرثـي وحـرثـك يـهـزل [(١)]

٧- اختلاط السرديات بالأيديولوجيا (الماركسية) عند هلسا والقومية عند (السبول) بأشكال من الوجودية.

• الثنائيات السردية عند هلسا

أولاً: ثنائيات المكان:-

بالاضافة لثنائية الزمان (أحلام اليقظة - الواقع) تحفل أعمال هلسا الروائية (بمقابلات) دائمة بين المكان الأمومي الحميم (القرية - الجنوب) وبين المكان الذكوري البارد (المدن - الشمال الصناعي) ولا يخفي هلسا تأثره في هذه الثنائية بأعمال باشلار وفوكنر وبروست وغرامشي وسالينجر.

١- بالنسبة لـ باشلار يشير غالب إلى ذلك بصورة مباشرة على لسان أبطاله، ومن ذلك ما جاء على لسان زينب في (الروائيون).

"في تلك الليلة رأى إيهاب زينب أخرى، بسطت له وجهاً جديداً من الثقافة الفرنسية لم يكن يعرفه، أثار خياله، حدثته عن غاستون باشلار كعالم جمال، قالت إنه في كتابه

---

(١) الأبيات لامرئ القيس، الشاعر الجاهلي، من معلقته المعروفة، أولها ورد في مقدمة القصيدة في سياق مشهد (رحلة الظعائن) والأبيات الثلاثة الأخرى من قسم آخر في القصيدة يصف فيها الذئب. وإيراد هذه البيات وأمثالها يدلنا على جانب من الثقافة التراثية لغالب هلسا، ووقفته العميقة عند "الطلل" ومحاولة ربطه برؤية هلسا المكانية، وقد استوحى هلسا عنوان روايته (البكاء على الأطلال) من وقفة الشاعر الجاهلي وبكائه على الطلل (المحرر).

(جماليات المكان) يتحدث عن دلالات القبو والعلية، ترجمت فقرات من هذا الجزء:-

"بغض النظر عن ذكرياتنا فالبيت الذي ولدنا فيه محفور، بشكل مادي في داخلنا، انه يصبح مجموعة من العادات العضوية، بعد مرور عشرين عاماً، ورغم السلالم الكثيرة التي سرنا فوقها، فاننا نستعيد استجاباتنا" للسلم الأول "فلن نتعثر بتلك الدرجة العالية بعض الشيء، إن الوجود الكلي للبيت سوف ينفتح بامانة لوجودنا، سوف ندفع الباب الذي يصدر صريراً بنفس الحركة كما نستطيع أن نجد طريقنا في الظلام إلى حجرة السطح البعيدة، إن ملمس أصغر ترباس يظل باقياً في يدينا".

"أما بالنسبة للقبو فلسوف نجد له منافع دون شك.. ولكنه.. أولاً، وقبل كل شيء هو الهوية المظلمة للبيت، هو الذي يشارك قوى العالم السفلي حياتها، فحين نحلم بالقبو فنحن على انسجام مع لا عقلانية الاعماق". حكت له كيف يرى باشلار الخزائن والأدراج والأعشاش والصناديق والعلب...

٢- مقاربته غرامشي، حول انفصام المثقف الريفي، عن واقعه، وتحوله إلى مثقف تقليدي يعبر عن آليات الاخصاء والقمع (المديني).

٣- تأثر غالب بروايات فوكنر وباسوس وبروست، وإعادة انتاجها في تصوراته الفكرية:-

"بوي" العنين الذي ينتمي إلى الشمال الصناعي الأمريكي مقابل "تمبل دريك" التي تنتمي إلى عائلة ريفية في الجنوب الأمريكي (في رواية الحرم) لفوكنر، أما رواية بروست "البحث عن الزمن المفقود" فهي الأكثر حضوراً في المعمار السيكولوجي عند غالب، "تانسوفيل" مقابل عمان والقاهرة وبغداد وبيروت، و(كومبراي بروست مقابل ماعين غالب).

٤- اهتمامه وترجمته لرواية سالينجر (الحارس في حقل الشوفان) حيث نتعرف في الرواية على ضجر الفتى هولدن من حياة المعهد الرتيبة التي ترمز لحضارة الشمال الصناعي الرأسمالي (الذكورية).

٥- كما استخدم هلسا في روايته (الخماسين) شخصية أمريكية قريبة من شخصية هولدن، هي شخصية ليزا التي تترك الولايات المتحدة (الشمال الصناعي البارد) لتعيش في القاهرة.

والغريب أن هلسا الذي يروي على لسان بطله جريس في (سلطانه) كيف فشل في التآلف مع شوارع المدينة (عمان) بعد أن غادر ماعين إليها يروي في عمله الآخر (الضحك) كيف أن القرية بما هي الحيلة المضادة، لم تقبله.

ثانياً: ثنائيات الواقع،احلام اليقظة

لا تخلو رواية من روايات هلسا من أحلام اليقظة بما هي:-

أولاً: تداعيات ذاكرة ملحة يهرب إليها من (فوضى الحواس) والمطاردات والملاحقات الحقيقية (النفق في رواية الضحك) والغرق في رواية البكاء على الاطلال... والكوابيس والأحلام التي تأتيه في حديقة الأورمان في أكثر من رواية.

وهذه الاحلام كما يستهل هلسا روايته (سلطانه) بالحديث عنها، هي (أحلام تسبق الصحوة كرغبات ملتاعة وأحلام يقظة تهاجمه في اللحظات المترددة بين النوم واليقظة، وتكون سريعة، غائمة ومجرد أمثله توضحيحية للرغبات حيث يكون الجسد ذاتاً وموضوعاً.

وثانياً: بما هي (صلة) سرية بين ماركسية خاصة وبين وجودية خاصة أيضاً، ففي أحلام اليقظة في أعمال هلسا ظلال مبعثرة من سارتر وخاصة في الغثيان.

وثالثاً: بما تعكسه من موقف (مزدوج من المرأة) والذي يسيطر على أعماله الروائية.

فمن صورة ذلك الحلم المتكرر، لا يهاب في (الروائيون) عندما يبدأ حواراً عادياً مع امرأة، ترتفع وتيرته حتى يصبح بوحاً، ثم يتطور إلى ممارسة جنسية جميلة لا يعبقها شعور بالضيق. حدث ذلك وأناس كثيرون يمرون أو يجلسون قريباً منه دون أن يبدو عليهم أنهم يرون ما يدور.

إلى صورة الأم الفاضلة (آمنة) إلى صورة هذه الأم المتداخلة مع سلطانه كما يقول في كتابه (قراءات نقدية):- "بالاضافة لصورة المرأة المومس لنفسها، فإن صورة الرجل الراوي لزوجة الأب التاريخي، تكمل المشهد في أحلام اليقظة، التي ترضي تكويناً آخر عميق الرسوخ في شخصية الحلم ونعني به المركب الأوديبي، ولا نقصد به المركب الأوديبي الفرويدي، بل ذلك اللجوء النكوصي نحو الأم الذي يمارسه إنسان يحس بوطأة السلطة الأبوية - التي قد تعني الدولة أو السوق أو أية سلطة كابحة، إن المومس الفاضلة هي أم".

ثالثاً: ثنائية المرأة

إذا كانت (الماركسية النقدية) هي سردية هلسا الكبرى فإن الموقف من المرأة شكل التجلي أو التعيين الروائي لهذه السردية.

وبهذا المعنى، فإن هلسا في مقارباته الروائية، لا يرى في عصور التاريخ من الإقطاع إلى الرأسمالية سوى ترجمات روائية فظة لتاريخ واحد هو تاريخ المصادرة الذكورية.

وهو ما يفسر هذا التداخل الحميم لأعمال باخوفن وفروم وفرويد وغرامشي وباشلار وفوكنر في تفاصيل معالجاته الروائية... فأخذ من فروم ومن باخوفن، صاحب نظرية الأم (١٨٦١) التكثيف الأيديولوجي لفكرة الصراع الأمومي - الأبوي، في تجلياته التاريخية والأسطورية على حد سواء.

فالمرأة، كما يقول غالب نقلاً عن فروم، ليست مشكلة من مشاكل المجتمع البرجوازي، يمكن حلها بتحويل المرأة إلى ذكر برجوازي (داكو، شرابي) بل هي مشكلة المجتمع الأبوي الرأسمالي برمته.

ويعكس الخوف من تحرير المرأة الكامل في هذا المجتمع، خوف المجتمع الأبوي على نفسه. إن المرأة هنا، هي المشروع الثقافي، الاجتماعي التاريخي المضاد، وليست نقطة على جدول أعماله.

إنها المرأة الحلم، الجنة المنشودة، المشترك العمومي، الذي يوحد الإنسان بالطبيعة بيت الطفولة وليس الحيز الأبوي الميت كوجه للاستلاب في أعلى صورة من الاستلاب الأنثروبولوجي إلى الاستلاب السلعي.

ولعل باخوفن - فروم، كانا يعمّقان تصورات غالب، بإعادة غالب إنتاجهما في أعماله، الأول باستعادة فكرة روسو وابن طفيل عن الإنسان الطبيعي الأول كنموذج للإنسان المنشود، والثاني بمقارنته الدهشة بين الاشتراكية وفكرة نظام الأم عند باخوفن.

أما في رواية بروست (البحث عن الزمن المفقود).

فإن الشعور الداخلي بإثم الجنس يستدعي وفي كل لقاءات سوان مع أوديت، والراوي بروست مع جيليبرت، والبيرتين، صورة الأم "كغبطة مبهمة لا بشرية في سموها"، فما أن تنتقل المرأة - الجسد من انعكاس للحلم الأمومي في الذهن، إلى حالة تعين في الواقع، حتى

تنتهي كمحرك لا شعوري على عتبات الخيال الأمومي... وتأخذ المرأة عند هلسا أكثر من صورة روائية.

- صورة الأم آمنة (المسلمة التي أرضعته إلى جانب أمه الحقيقية المسيحية (نجمة) في (رواية سلطانة).

- صورة سلطانه في رواية سلطانه، وزينب في (الروائيون) وتفيده في (السؤال) وأمينه في (الضحك) حيث تبدو هذه الصورة كمعادل كامن لامرأة الأب الكلي، التاريخي، في صورتها المزدوجة، صورة الرجل الذي يرغب في انتهاكها كمومس تحدياً للسلطة الذكورية.... وصورة المرأة المومس التي لا تشعر بحريتها الكاملة إلا باستعادة صورة المومس المشاعية.

- **من الرواية:**

  قالت منال: "فكرتي عن إيهاب أنه كاتب كبير وعاقل، معقول تتجوز زينب؟".

  قال لها إيهاب: "ايه رأيك في زينب؟".

  قالت منال: "مومس".

- صورة مركبة من آمنة وسلطانة كما يخبرنا هلسا مباشرة على لسان جريس في رواية سلطانه "آمنة في الذاكرة، في اللاوعي - ربما - تتجدد دوماً، صاغت رؤيتي للمرأة فأعدت إنتاجها في كل مرحلة من مراحل العمر، هي وسلطانة وقفتا بيني وبين جميع النساء، أردتهنّ جميعاً أن يكن الاثنتين معاً، وكان ذلك مستحيلاً، فقد أصبحت علاقاتي بالنساء مجموعة من خيبات الأمل".

وتظهر هذه الصورة المركبة عند هلسا في رواية الضحك عبر ناديا وفي رواية السؤال عبر تفيده، حيث تتداخل الرغبة مع حيلة الكتابة وحيلة الحياة معاً، فنرى أبطاله يهربون من أزماتهم واضطرابهم النفسي بل والفكري السياسي إلى المرأة مباشرة أو عن طريق أشكال من أحلام اليقظة.

وسنرى في عمله (الروائيون) كيف أن بدايات انهيار إيهاب ثم انتحاره ترافقت مع اضطراب قدرته على إدارة هذه الحيل من الهروب إلى الكتابة من المرأة في صورتها الأسطورية المركبة (فتاة الإعلان التي حلت في أحلام اليقظة محل زينب).

من الرواية: "عندما يمارس إيهاب أحلام اليقظة يتخذ وضع الجنين في الرحم، يغطي رأسه بالبطانية، يطوي ساقيه، ويلغي الأصوات والضوء والروائح ويحلم، ينتظر حلم اليقظة ليأتي من تلقاء نفسه، يستعيد الصوت: "لاكتويل" ثم تنساب الفتاة بثوبها السابغ الطويل، في كل ليلة يشاهد إيهاب أخبار الثامنة والنصف في التلفزيون، ثم الإعلانات، الإعلان عن شامبو لاكتويل يأتي في هذه الفترة، يتراجع العالم حوله ويظل هو والصوت، في كل مرة كان الإعلان ينتهي بأسرع مما توقع.

في أحلام يقظته يحاول متعمداً أن يتذكر زينب، يستحضرها فيأتي صوت فتاة الإعلان ويلغيها، تبرز الفتاة بجسدها الشامخ وثوبها الأبيض الطويل، الذي تجذبه الريح إلى الوراء، وتظل زينب نقطة ثابتة في مكان معتم. تصبح الفتاة خلفية لحلم يقظة جنسي مع امرأة غير محددة، يستعير الحلم صوت الفتاة وألوان الضوء في حجرة مسدلة الستائر ويدخل في لحظة الخدر التي تسبق النوم. قبل دخول التلفزيون إلى السجن كانت زينب هي موضوع أحلام يقظته، يحكي لها ما حدث له منذ ساعة اعتقاله، يحوّر ويختزل ويضيف للأحداث حتى يجعلها مشوقة. ولكن فتاة الإعلان حلت مكان زينب، فأصبح تذكرها نوعاً من الواجب.

رابعاً: ثنائية الحزب وضده

رغم أن هلسا كان شديد الإيمان بالماركسية إلا أن رواياته كلها بلا استثناء مراجعة نقدية حادة للحركة الشيوعية العربية.. فمن سخريته من سالم الشيوعي الأردني والنائب اليساري (طعمة) الذي اغتصب أميرة وحولها إلى مومس (في رواية سلطانة) ومن ما اعتبره سمات للشيوعيين الذين (يعتزون ويفتخرون بإنجازات الاتحاد السوفياتي وبعلاقاتهم مع قادة الأحزاب الشيوعية الأخرى واتهامهم لأي معارض أو منتقد لهم بالعمالة، دون أن يقدموا شيئاً في الواقع الأردني... (سلطانة)، إلى سخريته من الشيوعيين المصريين وخاصة في (الروائيون) و(السؤال) و(الضحك).

فعلى لسان إيهاب في الروائيون: "ما هو خوفي أن الإستراتيجية تضيع في التكتيك، أساليب التحالفات والجبهات اللي مفروض انها تكون تكتيك تتحول لأهداف في ذاتها".

وتعود ملاحظات هلسا على (رفاقه) الذين عايشهم في الأردن ومصر والعراق إلى (خطابهم) النظري الفقير وحتمياتهم التاريخية الميكانيكية والتحاقهم بالبرجوازية الصغيرة العربية - حسب رأيه - وعجزهم عن رؤية الصراع الطبقي على المستوى العربي وصياغة منظورات عربية راديكالية.. (فأية تفاهمات أن تعاش حياتنا بصياغات متكلسة) (الروائيون).

أما الذي لم يقله هلسا على لسان أبطاله فهو أنه سرعان ما وجد في (فكرة الحزب نفسها) قيداً أيديولوجيا وتنظيمياً لا ينسجم مع روحه (البرية) التي ضاقت بالمدن كلها قبل أن تضيق بأحزابها وظلت أحلام اليقظة تأخذها تارة، إلى ذاكرة القرية ورائحتها البرية، وتارة إلى حرية الفضاءات الوجودية.

- **الثنائيات السردية عند السبول**

ثنائية المكان عند السبول

رغم أن السبول لم يهتم (نظرياً) بثنائية المكان كما فعل هلسا، إلا أننا نلمس عنده موقفاً مماثلاً وخاصة في قصيدة الغجرية التي أخذت مكان (المرأة المفقودة) وذاكرة القرية التي لم تستطع المدينة انتهاكها.

أمطريني

أمطريني

من سديم الغيب زخات سخية

ألصقيني بالتراب

أنا من خلف ليل المدنية

ظامئاً لم يسقني إلا السراب.

ويمتد هذا الموقف إلى المقاربات الأخرى حول ثنائية المكان في بعده الكوني: الشمال الصناعي الذكوري والجنوب الريفي الأمومي، وهو ما نلمسه في اهتمام السبول المتأخر بأفكار شبنغلر حول تدهور الحضارة الغربية. كما في قصته القصيرة (هندي أحمر) وتجربته في بيروت.

ثانياً: ثنائية الواقع - الاحلام

إذا كان هلسا يرى نفسه مطارداً ومحاصراً في أحلام اليقظة، فإن السبول يعيش الحالة نفسها ولكن في الأحلام العادية حيث اللاشعور (والرعب الوجودي) الكامن في أعماقه الخفيضة.

فهو غالباً ما يفقد صوته أو لا يسمعه:- في "أنت منذ اليوم" "يحلم بأنه يسير في الشارع قلقاً على شيء ما أضاعه.. يمر باص. في المقعد الأخير تجلس هي، وجهها منقوش كوجه شبح، إنها ميتة جرى سريعاً وراء الباص دون أن يدركه الوجه المنقوش ينظر إليه كأنه يدعوه... أراد أن يصرخ (يا أمي) فاكتشف أنه بلا صوت".

وفي صياح الديك "إنه الآن في المستشفى.. يدخل عليه طبيب عملاق ويجلس تحت سريره "يزغزغ" راحات قدميه.. السجين يحاول أن يسرد قصة حياته، لكن الطبيب يرفض، ويلح السجين في طلبه إلا أن الطبيب يصرخ: بنجوه، افتحوا فمه!! (أسنان غير سليمة) قالوا، وبدأوا يكسرون أسنانه وهو يحاول أن يسرد قصة حياته، لكنهم أدخلوا رأسه في كيس أبيض فراح يصرخ ولا يسمع صوته".

ويعود الفرق بين أحلام السبول وأحلام هلسا إلى أن الأولى هي أحلام اللاشعور (الفرويدية) فيما الثانية هي أحلام الشعور (الباشلاري).

ولذلك فإن السبول غالباً ما يفقد صوته أو لا يسمعه في أحلامه وبالأحرى ينفصل عنها ويصطدم معها.. فيما تشكل أحلام اليقظة عند هلسا حالة صراع داخلية بين (الواقع) السلبي وبين استدعاءات حميمية يهرب إليها.

ثالثاً: ثنائية المرأة

من المفارقات الأخرى بين السبول وهلسا ثنائية المرأة: الهروب إليها والهرب منها. وإذا كانت هذه المفارقة غائمة عند السبول الروائي فهي حاضرة بقوة عند السبول الشاعر.

ففي قصيدة (لو) يستعيد السبول صورة المرأة المركبة كما هي عند هلسا (آمنة - سلطانة).. وفي قصيدة الغجرية يستعيد صورة (سلطانه) الصاخبة بكل ما تحمله من تناقضات وحيوية:

• **غجرية**

ما الذي تحمل عيناك من الأسرار

ألغاز الحكايا السرمدية

أنت لا تدرين شيا

ثورة الساقين تدري

عنفوان النهد يدري

وأنا - أبحر في عينيك، أشقى

غير أني لست أدري.

رابعاً: ثنائية الحزب وضده

كما يسخر هلسا من حزبه (الشيوعي) فإن سخرية السبول من رفاقه أكثر حدة.

وكما صور هلسا النائب اليساري طمعه (في سلطانة) داعراً ومسؤولاً عن تحويل أميرة بنت سلطانه إلى داعرة، يخبرنا السبول في (أنت منذ اليوم): "يشك عربي بأن زعيم الحزب كان يحب النساء أكثر من الأمة، ويتضح له صدق ذلك حينما يطلب منه ذات مرة أن يعرفه على طالبة كانت معه، يصمها الحزب بالشعوبية، كان عربي يعرفها منذ زمان سابق":

- عرفني عليها.

- لماذا يا رفيق؟

- بلا رفيق بلا بطيخ - عرفني عليها..

- إنها شعوبية.

- ما يخالف، عيني.. ما يخالف.

كما نتعرف على وجه آخر من هذه الصورة في قصته (صياح الديك).. فالسجين يخون رفيقه مع زوجته، والزوجة لا تكترث بذلك والزوج الرفيق تخلى عن حساسياته السابقة!! بعد أن ترك الحزب ووجد فرصته في عالم (المال الجديد).

لكن هذه (الأمثلة المباشرة) ليست كل شيء، فخلال احتفال للحزب كان عربي يمضي وقته في البار ويتحدث مع صديقه صابر عن القطة التي ذبحها والده وعن شقيقه المحارب المهزوم وهو مشهد شبيه في رواية هلسا الروائيون عندما انسحب أحمد من احتفال للشيخ إمام وأغانيه الثورية (الراجل الأعمى دا بيقرفني). وكما يخبرنا هلسا في أكثر من رواية عن ضجر (أبطاله) من (اللغة الخشبية) في البيانات الحزبية، نقرأ في (أنت منذ اليوم) كيف كانت الكراسات الحزبية تضجر (عربي)، فهي متشابهة ولا معنى لتوزيعها كل أسبوع.

كما نقرأ في قصيدة شهرزاد:

شهر زادي

خدعة ظللت الآذان عمرا

ورست في خاطر التاريخ دهرا

إن عفا من بعد ألف شهريار

وسنبقى

في بلادي - حيث عين الطفل والشيخ سواء

دعوة تحيا على وعد انتصار

كلما دق على الأفق شتاء

نتسلى بحكاياك الشجية

ونغني لانتصار

لم يكن يوماً ولا يرجى انتصار

تحت عيني شهريار.

- **ذبول السرديات وموت السارد والرواي**

تذهب هذه الدراسة إلى أن انتحار السبول وموت هلسا عبر انتحار بطله إيهاب في (الروائيون) نهاية منطقية ومتوقعة لتداعيات أقرب إلى عوالم ما بعد الحداثة (البعثرة والتشظي والشقوق الإنسانية، وإعلان موت الإنسان والمؤلف). ولم تستطع استدعاءات هلسا

والسبول المختلفة مواجهة هذه التداعيات، سواءً عبر حيلة الكتابة أو الثنائيات المضادة في السردية "الماركسية" أو "القومية"، فلا حيلة الكتابة وتقنيات التداعيات والقطع السردي الروائية التي تجاوزت السرد الكلاسيكي، رممت اغترابهما ولا ملاحظاتهما النقدية المبكرة ضد الحزب أخرجتهما من رائحة حزيران وظلاله في (أنت منذ اليوم) و(الروائيون) ولا أحلام اليقظة عند غالب وأحلام السبات واللاشعور عند السبول، ولا ذاكرة المكان الأمومي الباشلاري استوعبتهما بعيداً عن المدن الملوثة.

ولا المرأة المنشودة في صورها المختلفة، الفاضلة والمومس الفاضلة، آمنه وسلطانه وعائشة.. أعادت لهما الذائقة.. حيث اختلطت المرأة عند هلسا بفتاة الإعلانات التجارية وعند السبول بأحلام تموت مع صياح الديك، فكانت نهاية السارد والراوي نهاية واحدة على ضفتين لماء واحد. سبول الذي مات تاركاً بطله عربي يروي حكايته.. وهلسا تاركاً بطله إيهاب يموت باسمه..

• موت السارد من الاغتراب إلى الوجودية إلى العبث إلى الموت

في شهادة لعز الدين المناصرة "كان تيسير بالفعل سوداوي المزاج، لكنه لم يكن عصابياً، كان يتشاجر مع أصدقائه، وكان حاداً في اختصار وتلخيص المواقف، لكنه كان انساناً حساساً مفرط الحساسية وطموحاً لم يستطع خلق حالة انسجام وسلام بين روحه المضطربة".

وهو ما تعكسه قصائده في (أحزان صحراوية) التي تحفل بعناوين مثل: أغنيات الضياع، شتاء لا يرحل، رعب، من مغترب، مرثية الشيخ والتي تكثف القلق الوجودي في أقصى مستوياته:-

كنت قد ألمحت من قبل

مرارا

إن هذا الحزن - حين انسل

محمولاً على ريح الصحارى -

قد تناهى

لحنايانا العميقة

حالنا - حين ألفناه - أسارى.

لكن هذا (القلق الوجودي) ظل مشوشاً بين التأويلات الوجودية المختلفة من سارتر إلى كيركغارد وخاصة في قصيدته، أي السبول، حلولية:

لم أكن

وحين لا أكون

من الذي يرى الخليج والصخور والفضاء

لعلها،

لعلها الأشياء

ترى إلى الأشياء.

وقد انتهى السبول كما (كامو) في الغريب ومورافيا في (السأم) إلى حالة من العبثية.

ويعيد هلسا في قراءاته (أنت منذ اليوم) هذه الحالة إلى ما أسماه بحالة ميرسو (بطل كامو في الغريب).

تبدأ رواية "كامو" (الغريب) هكذا: "اليوم ماتت أمي، أو ربما ماتت الأمس، لا أعرف، تلقيت برقية من مأوى العجزة تقول:"توفيت والدتك، والدفن غداً، لك أصدق مشاعر الأسى، ومثل هذا القول لا يفيد بشيء، ربما ماتت يوم أمس"، وعندما طلب إجازة من رب العمل تصور "ميرسو" أنه غضب، فقال: إن موت أمه ليست غلطته، وعندما سئل عن السبب الذي جعله يطلق الرصاص على البدوي، قال: إن ذلك بسبب ضوء الشمس، فكيف هي رؤية "ميرسو" للعالم؟.

إنها رؤية تلغي المنظور، أو البعد الثالث، من الصورة، من العالم من حوله، فيصبح ذا بعدين، أي أنها تفتقد بعدها الاجتماعي، بعد التقاليد والقيم والمفاهيم التي صاغت البشر وموسساتهم الاجتماعية التي تشكل بمجموعها الرؤية الكلية للذات وللآخرين.

يطلق الوجوديون على هذه الحالة اسم: (حالة ميرسو في "الغريب")، صفة العبثية المضحكة، لقد شاعت ترجمة "Absurd " بالعبث في الأدبيات العربية، ولكن الكلمة الأصلية

تحتمل المعنيين، إنها الحالة التي يفقد فيها الإنسان ثقته بكل المسلمات الاجتماعية، ويكون عاجزاً، في الوقت نفسه، عن إيجاد قيمه الخاصة، أو التزامه النابع من ذاته.

وإذا ما حاولنا نقل رأي هلسا المذكور إلى مقاربات بين العملين وكذلك رواية السأم، فإن مشهد كامو العبثي من موت أمه يتكرر بصورة أخرى في مشهدين: وفاة والد عربي والصراع على إرثه مع الأم التي تسخر من صلاة الابن المحارب.. ووفاة والدة صابر صديق عربي.

وهو ما يعيدنا أيضاً إلى عدم الاكتراث بوفاة الرسام العجوز باليستياري في رواية مورافيا (السأم). فثمة غياب لما أسماه هلسا البعد الثالث (الاجتماعي) وبالأحرى الإنساني، لصالح حالة عبثية مغلقة على نفسها بقدر ما تبدو عدمية.

ونستنتج من كل ذلك أن رحيل أو انتحار السبول لا يعود إلى (معطيات) عابرة أو طارئة كما اجتهد كثيرون في تفسير انتحاره، أياً كانت هذه المعطيات فجثة الجندي في حزيران وجثة القطة تعومان على ضفافه قبل ذلك بكثير كما في قصيدة (قراءة موشح اندلسي) أي إلى شتاءاته المبكرة التي لا ترحل والتي لازمته منذ البداية وظلت تتصاعد داخل (روحه الحساسة القلقة) من قصائده الاولى في بداية الستينيات إلى روايته الوحيدة في نهايتها.

ومن قلق الرعب الوجودي إلى استبصارات حلولية صوفية إلى حالة من العبثية آخر الأمر. واذا كانت قصيدته الأخيرة قد كثفت كل هذه الرحلة المضنية...

أنا يا صديقي

أسير مع الوهم، أدري

أيممّ نحو تخوم النهاية

نبيا غريب الملامح أمضي، إلى غير غاية

سأسقط، لا بد، يملأ جوي الظلام

نبيا قتيلا وما فاه بعد بآية

فإن "الرحيل" كان حاضراً في قصائده المبكرة، ففي مرثية الشيخ...

غريب المجيء

غريب الرواح

متعباً بالإباء

أي سر سحيق

أنت - والكبرياء

آن أن ترحلا

فالمسا ينتظر

والشجر

مد أيديه عاشقاً

سائلا

أن تعود

لنسوغ الجدود.

وفي: شتاء لا يرحل

وأعلم أني أحب الربيع

وأصبو إليه صبو اشتهاء

ولكن قلبي يعاني شتاء

يلوح بلا موسم منتظر

أرى للغيوم

وأنصت في خاطري للخواء

وأعرف أني ما زالت ذاك القديم

وعمري شتاء.

أما في الرواية وبالاضافة إلى خط التشظي العام، التقني والسيكولوجي فإن بطله عربي يعلن منذ البداية (آن لكل هذا أن ينتهي)..

وليس بلا معنى أيضاً اهتمام السبول بنماذج أدبية محددة من الأدباء المنتحرين مثل همنغواي ومايا كوفسكي.. وكذلك اهتمامه بغريب كامو الذي لم يجد فرقاً أن يموت المرء في الثلاثين أو السبعين.

• موت الراوي

يرى هلسا ان "رواية "أنت منذ اليوم" تعكس، في بنيتها، تهشم الرؤية المتكاملة: لوحات قصيرة متتالية، لا يربطها زمان أو مكان أو حدث واحد، تتاليها يأخذ شكل القصيدة الجاهلية، حيث يتم الترابط بين الأجزاء من خلال التداعي، فتثير الصورة أو مشاعر اللحظة، صوراً ومشاعر تخضع لعملية التداعي هذه، وهذه الرؤية بذلك تشكل خروجاً عن نمط الكتابة الروائية العربية السائد. وللتداعي بين المشاهد دينامية خاصة، فما يعاش في اللحظة الحاضرة، أي ما هو عياني ومباشر، يستدعي ذكرى قديمة، تستدعي بدورها مشاعر وأحاسيس قديمة وجديدة، أي أن مجرى الوعي لا يتم على مستوى واحد، بل على مستويات متعددة، فهو الحاضر المباشر، وهو تاريخنا الشخصي، وهو ما احتفظت به الذاكرة أيضاً من حكايات وأحداث.

ولا تقتصر هذه الدينامية على العلاقة بين مشهد وآخر، بل تقوم أيضاً على العلاقات بين العناصر المكونة للمشهد، وعلينا أن نتأمل جيداً هذه العلاقات التي سوف نسميها تقنيات، لأنها أهم ما قدم تيسير في تاريخ إبداعه الموجز والواعد.

والغريب أن هلسا في هذا الرأي لم يلاحظ أنه يكتب عن نفسه أيضاً، لم يلاحظ أنه اقترب كثيراً من السمات الأساسية لعالم ما بعد الحداثة (البعثرة، التشظي) التي تنظّمها سردية غير منظورة هي التداعيات والأحلام، فالتقنيات الروائية عند هلسا واقعة تحت تأثيرات مماثلة (تداعيات أحلام اليقظة الباشلارية ولوحات فوكنر وبروست بما هي فوضى حواس وأفكار ومشاعر داخل السردية المذكورة حيث لم تعد الكتابة عنده مجرد عمل أو حيلة كتابة أو بناء سردي كلاسيكي، بل يتحول هذا البناء من الزاوية الفنية إلى إطار تقني لتداعيات غير مألوفة من عوالم اللاشعور أو أحلام اليقظة، وهي هنا أيضاً ذات دلالة مختلفة تعود ابتداءً إلى غاستون باشلار ومقارناته بين بيت الطفولة، القرية، الذاكرة الحية، وبين الأمكنة الباردة، العبء الوجودي للأنا المقهورة، المكان العدائي الذي يستدعي نقيضه الأليف.

ولذلك إذا كان هلسا قد قرأ تقنيات السبول باعتبارها سخرية من الذات فيمكن الاضافة هنا أن هذه التقنيات (توظيفات مبكرة) لعالم ما بعد الحداثة المذكور بما هو عالم ممزق مشظي وانسحابي يلغي الذات أكثر مما يسخر منها ويأخذ صدغها إلى فوهة المسدس كما فعل السبول، بل وإلى السيانيد كما فعل هلسا نفسه عبر بطله ايهاب.

فالرعب الوجودي الذي حل محل السردية الماركسية والذي لازم غالب وأبطاله في أكثر من عمل، وخاصة في "الروائيون" ظل يتبدى عنده في قلقه وحساسيته المزدوجة لواقعه أو سيرته الحقيقية بين المدن العربية، ولرؤيته لمسألة الاغتراب وتجلياتها الصريحة على لسان إيهاب: الاستلاب..

وكما لا يمكن فهم المشروع الروائي لغالب بدون أدواته.. اليقظة إزاء الاغتراب كاحتقار للجسد وكاستلاب ذكور عبر الإخصاء ومصادرة الكتابة كتحويل أدبي. لا يمكن فهم تواطؤ غالب مع الموت في نهاية الرواية، وفي مستشفى الأسدي بمعزل عن هذه الأدوات، وبالأحرى عن ذبولها.

فلم يعد يستطيع ايهاب (غالب) الاستغراق في الرواية والاستغراق في الحب معاً ولا يستطيع حسم العلاقة بينها.

فهو من جهة يريد زينب ويخشى مغادرتها، ويصيبه الذعر كلما تصور أنها قررت أن تهجره لأنه انصرف عنها إلى الكتابة وعندما تخرج لا يشعر برغبة في الكتابة.

وحتى أحلام اليقظة، وذاكرة المكان الأليف والفردوس المفقود، فقدت شهيتها وتوترها ووظيفتها في ضبط الحركة امام الاغتراب والسيطرة على الرواية كعمل خلاق من طراز خاص. ولم تعد حديقة الأرومان أو مشاهد الطفولة والقرية البعيدة تلمع مثل كهف جميل وسط المدن الباردة بدت القرية، وتوقه إليها المشحون بنوستالجيا تقبض القلب، جنة مفقودة، يحتويها صفاء ووداعة، جنة مجردة من الرغبات.

لقد حدد غالب مشكلته أو قضيته جيداً، الاغتراب، لكنه أبداً لم يغادر منفاه الداخلي، وظلت أدواته نفسها غريبة عنه، وتحول الوعي المتجاوز، من وعي مفترض إلى عبء ثقيل ونكوص أسطوري جمالي أكثر منه فسحة للمماطلة على حافة هيدغر، ضمير الغائب الذي

نافس دفاتر الديالكتيك في حضوره الطاغي، وكان يعيد الصخرة إلى صدر غالب في كل مرة.

في قريتنا، عندما يقترب الإنسان من الموت يدقق في كل شيء، يطالع كل ما حوله بذلك التركيز الغريب، المتصل، كما يفعل قصار النظر، يقول أهل القرية عندما يشاهدون ذلك: "الرجل يودع الدنيا".

الفصل الثاني

قراءات في الرواية

الرواية كنص مقاوم

(١٠) تجارب إبداعية من فلسطين والجزائر وفرنسا

• نزيه أبو نضال

ارتبط أدب المقاومة عموما بالقصيدة والأغنية، فهما الأكثر استجابة للتحديات المباشرة، ولعلنا نذكر جميعاً كيف وقف الشعر في مجابهة العدوان الثلاثي على بورسعيد نهاية عام ١٩٥٦، فأنشد معين بسيسو:

قـــد أقـــبـــلـــوا فـــلا مـــســـاومـــة

المـــجـــد لـــلـــمـــقـــاومـــة

وكتب الشاعر كمال عبد الحليم نشيد فايدة كامل:

دع ســمـــائـــي فـــســمـــائـــي محـــرقـــة

دع قـــنـــالـــي فـــقـــنـــالي مـــغـــرقـــة

كما رددت الأمة نشيد الله أكبر لعبد الله شمس الدين الذي كُتب ولُحن وغُني خلال ساعات، كما رافق الشعر مراحل الثورة والانتفاضة الفلسطينية وكيف احتل الطفل محمد الدرة مكانة رمزية هائلة في مئات القصائد العربية، ولعلنا قرأنا في تاريخ المقاومة الفرنسية كيف كانت طائرات الحلفاء تلقي قصيدة الحرية لإيلّوار، كالمناشير فوق المدن الفرنسية.

وأحياناً قد يجيء النص المقاوم من خلال القصة القصيرة أو المسرحية أو اللوحة، ولكن نادراً ما لعبت الرواية دوراً مباشراً في الفعل المقاتل اليومي، ربما باستثناءات قليلة

مثل "صمت البحر" للفرنسي فيركور، و"باب الساحة" لسحر خليفة وبعض روايات أدب المقاومة السوفياتي أثناء الحرب العالمية الثانية: "كان هذا في ضواحي روفينو"، لدميتري ميدفيديف أو "أبطال قلعة بريست"لسرغي سميرنوف" وهذا لا يعني بالطبع أن الرواية لن تؤرّخ للمقاومة إبداعياً في زمن لاحق.

عند الحديث عن الرواية كنص مقاوم سيتبادر إلى الذهن على الفور الدور الذي تلعبه الرواية في مقاومة الاحتلال الأجنبي للأرض والوطن، رغم تعدد أسباب الفعل المقاوم في الرواية عموماً، وتعبيرها عن حالات مقاومة مختلفة، اجتماعية وثقافية..الخ.. ومن هنا فسنتناول فقط الروايات المقاومة للمحتل، ولا بد من التنويه أن المقاومة تعد دائماً مشروعة وعادلة، سواء أكانت هذه المقاومة فردية أو جماعية، وهذا ما يميزها عن الحروب التي قد تكون عادلة أو غير عادلة. ولهذا فسنقصر تناولنا على هذا الجانب، برصد الأساليب والوسائل المستخدمة لدى الروائيين في التعبير عن الأشكال المختلفة للمقاومة، إن بصورة كلية كما في روايات "أم سعد" لغسان كنفاني و"نشيد الحياة" ليحي يخلف وباب الساحة لسحر خليفة و"أسطورة ليلة الميلاد" لتوفيق المبيض و"أيام الحب والموت" لرشاد أبو شاور و"صمت البحر" لفيركور أو بصورة جزئية، كما في روايات "ما تبقى لكم" لغسان كنفاني و"البحث عن وليد مسعود" لجبرا إبراهيم جبرا و"المتشائل" لإميل حبيبي وثلاثية الثورة الجزائرية (النول والحريق والدار الكبيرة) لمحمد ديب، وبالطبع فإن مكتبة الرواية العربية تزدحم بهذا العالم المقاوم، كما في زوابع زياد قاسم وقرمية سميحة خريس وحلم المسافات البعيدة لسليمان القوابعة، والعديد من الروايات الفلسطينية والعربية التي لا يتسع المجال حتى لمجرد إيراد أسمائها.

وسنكتشف من خلال هذه الروايات كيف تستخدم الرواية مختلف الأساليب في الإبداع المقاوم: بالصمت، بالكلمة، بالسخرية، بالرمز، باستحضار المعجزة، أو بالسلاح.. الخ..

وسنكتفي هنا، بسبب ضيق ذات الوقت، بالتوقف في قراءة لعدد من النصوص المقاومة، مع إشارات سريعة من روايات أخرى وفق مقتضيات الضرورة.

أولاً: "صمت البحر" لفيركور

تحيلنا رواية "صمت البحر" لفيركور[1] التي صدرت عام ١٩٤٢، إلى واحدة من أشهر روايات المقاومة التي ترصد أحد أشكال المجابهة الفرنسية ضد النازية الألمانية، دون إطلاق رصاصة ولا حتى كلمة، فقط عن طريق الصمت. فهل يمكن للصمت أن يهزم قطعان الذئاب الحديدية النازية التي اجتاحت فرنسا؟!

هذه الرواية تقع في ٦٠ صفحة فقط، ودعونا نقدم تجليات المقاومة فيها بكلمات سريعة:

تدور وقائع صمت البحر في أحد القصور الريفية في ضواحي باريس.. حيث يعيش رجل فرنسي مسن مع ابنة أخيه، وكان من المعتاد، آنذاك، أن يفرض جيش الاحتلال الألماني على أصحاب مثل هذه القصور استضافة ضابط ألماني أو أكثر.. وهكذا احتل الضابط الألماني فيرنر أحد الغرف.. فتحول بهو القصر إلى ساحة حرب بين الطرفين، ولكنها حرب بلا سلاح.. فقط سلاح الصمت. والصمت هنا ليس مجرد امتناع عن الكلام، انه نوع من المقاطعة التي يمارسها الاثنان تعبيرا عن موقفهما الوطني وكبريائهما الإنساني، في رفض القبول بالأجنبي أو التعامل معه بأي صورة من الصور.

هذه الشيخوخة الواهنة والرقة الناعمة أصبحا، شكلاً، أسيري وجود هذا المحتل النازي، لكنهما في عمق المشهد يقاومانه بـ (الصمت)، يصبح الصمت وسيلة مقاومة لا راد لها، فحين يتعطل التواصل مع الآخر في أهم أشكاله، وهو الكلام، تخفق فكرة المحتل في جعل احتلاله أمراً ممكناً، يصبح النازي أسيراً في جحيم هذا الصمت الفرنسي، وبما يؤكد على الوسائل المتعددة للمقاومة، ولكن دون أن تلغي بالطبع أفعال المقاومة الأخرى بالسلاح أو بغيره.

ولكي تكتمل عناصر الدراما الإنسانية بين عناصر هذا المثلث (فيرنر والعم والفتاة) نكتشف أن هذا الضابط إنسان مثقف وعاشق للموسيقى، ورغم محاولاته لإدارة أي نوع من الحوار معهما إلا أنه لا يتلقى أي ردّ سوى الصمت. فيتفهم فيرنر مغزى موقفهما المقاطع له فيضيف: "أنا أشعر بتقدير كبير للأشخاص الذين يحبون وطنهم".

على المستوى الإنساني، خصوصا بالنسبة لفتاة رقيقة عاشقة للموسيقى فإن هذا الضابط بخطواته العرجاء سيحرض مشاعر إشفاق أمومية في داخلها، ولكنه يظل ضابطا ألمانيا محتلا، ولذلك حين يقول لها عمها: "الحمد لله، يبدو عليه انه مؤدب ومريح، "ترد عليه باحتجاج: "عمي"!!

يلعب العم الفرنسي دور الراوي الذي يشهد فصول هذا الاشتباك الملتبس التي تجري وقائعه في صالة القصر، ويتم السرد بتلقائية وعفوية تذهب إلى المعنى المراد مباشرة وباقتصاد مدهش للّغة، وبأسلوبية راقية تتميز برقة التعبير وشاعريته وبدقة وصف فائقة للشخوص والمكان والمشاعر.

يروي العم: "اعتدنا أنا وابنة أخي على استقبال الضابط الألماني في الصالة كل ليلة.. وكانت ذريعته في ذلك هو أن يتدفأ معنا.. فغرف القصر باردة، وبلا تدفئة في ظروف الحرب، كان فيرنر يتحدث عن كل شيء: ذكرياته، دراسته للموسيقى، رغبته في أن يرى ألمانيا أجمل وأقل مادية، كما كان منبهراً بالفكر الفرنسي، ويتصفح بإعجاب كتب المبدعين الفرنسيين في مكتبة الصالة. وكانت ابنة أخي تحني رأسها وهي تحيك سترة من القطيفة بهدوء ومهارة.. فيما كنت أنا أواصل تدخين غليوني، وكأن لا وجود لأحد غيري وغير ابنة أخي في الصالة".

يشعر العم بنوع من التعاطف الإنساني مع فيرنر فيقول لابنة أخيه: "ربما كان من غير الإنساني أن نرفض التحدث إليه، ولو بكلمة واحدة"! فترد الفتاة التي تمثل ضمير فرنسا وروحها: "عمي"!!

فيتراجع العم معتذرا: "أنا آسف.. أردت فقط أن أعبر عن ألمي"!

يلاحظ العم إن فيرنر ومنذ أسابيع، يدخل الصالة كل مساء بملابس مدنية.. فيقول لابنة أخيه: "ربما لأنه يعرف إن ملابسه العسكرية تذكرنا بالاحتلال"..

فترد الفتاة بغضب: "الجندي ليس بملابسه يا عمي.. ربما عليه أن يخلع جلده أولاً.. الزهور لا تنبت من رماد الحرائق يا عمي"..

فيرد العم: "صدقتِ، صدقتِ، ولكنه أيضاً صادق وحزين ويتألم".

استمر فيرنر يتحدث منفردا خلال أكثر من مائة أمسية، ثم فجأة يسافر إلى باريس، وبعد عودته يلاحظ العم أمراً غريباً!.. فمنذ أن عاد لم يدخل الصالة ولو مرة واحدة.. فقط تسمع خطواته عن بعد وهو في غرفته!! وبعد أسبوع سمع الاثنان صوت قرع مؤدب على الباب.. ثم تكرر القرع مرة أخرى. يتساءل العم::غريب! لماذا لا يفتح الباب ويدخل كالعادة دون أن يقول أحدنا له تفضل!

ولأول مرة يقول العم: "تفضل يا سيدي".

فتحتج الفتاة: "عمي"!!

تتقدم خطوات فيرنر العرجاء ويقول بقوة واهتمام: "عليّ أن أدلي لكما بكلام خطير! كل ما قلته خلال الشهور الستة.. كل ما سمعته جدران هذه الغرف ينبغي نسيانه.. لقد رأيت في باريس القوم المنتصرين.. وتحدثت إليهم عن زواج ألمانيا وفرنسا.. وشمس أوروبا.. فسخروا مني.. قالوا: هذه فرصتنا للقضاء على فرنسا، وسنقضي عليها.. لا على قوتها فقط، ولكن على روحها أيضاً، وعلى روحها بنوع خاص.. ففي روحها يكمن الخطر كل الخطر.. سنجعلهم يبيعون أرواحهم مقابل طبق من العدس.. سوف نجعل من فرنسا كلبة زاحفة.. أنا أعرفهم أولئك المدمّرين! آ.. آخ.. ليس هناك أمل.. لا أمل.. لا أمل.... ولن تسطع شمس أوروبا.. لا شيء ولا أمل.. ويختم بصوت بائس ومهزوم: لقد استعملت حقوقي، وطلبت الالتحاق بإحدى الكتائب على الجبهة الشرقية الروسية.. جبهة الموت.. وافقوا.. وغداً سأرحل... سأرحل إلى الجحيم.. أتمنى لكما ليلة سعيدة.. وداعاً..

فترد الفتاة بحب: وداعاً! فيتنهد فيرنر بارتياح!

بعد مائة أمسية كانت الكلمة الوحيدة التي سمعها فيرنر على لسان الصبية: وداعاً.

على هذا النحو ينهي فيركور روايته صمت البحر مسجلا، بلا ضجيج، كيف كان الصمت فعلا مقاوما باهرا، معجزته أنك لا تسمع خلاله طلقة واحدة. ورغم ذلك فبالصمت، إلى جانب أشكال المقاومة الأخرى أفشلت فرنسا خطط الجنرالات الألمان بأن تجعل الفرنسيين يبيعون أرواحهم.. وفي المقابل استطاعت فتاة عزلاء، إلا من كبريائها الوطني، واستطاع عمها الكهل، إلا من فتوة الروح، إلحاق الهزيمة بالاحتلال! هزموه بالصمت.. صمت البحر الذي في أعماقه السحيقة والمخيفة تسكن أسرار العواصف ودمدمة الأمواج الهادرة.. وحيث روح الأمة التي لا تساوم.. إنها الحكمة القديمة تتجدد: كلما كان النهر عميقاً كان ضجيجه أقل.

ثانياً: "ما تبقى لكم" لغسان كنفاني

تعكس روايات غسان كنفاني سيرة الشعب الفلسطيني ومسيرته خلال سنوات اللجوء والمعاناة الطويلة وصولاً إلى مرحلة الثورة والمقاومة، وكان غسان جزءاً من هذه المسيرة، فعن تجربة الكويت والصحراء والموت المجاني دون أن نقرع الخزان قدم غسان روايته " رجال في الشمس" وعن موقع الفرد هاربا ومقاوماً كتب " ما تبقى لكم"(٢) وعن مرحلة المقاومة قدم شخصية " أم سعد".

يتقاسم البطولة في رواية "ما تبقى لكم" ست شخصيات هي: حامد، ومريم، وزكريا، والجندي والساعة، والصحراء. وتدور وقائعها خلال محاولة حامد عبور الصحراء من غزة إلى الأردن مروراً بإسرائيل، لم يكن حامد بطلا مقاوما بل هو اضطر لمغادرة غزة هرباً من العار الذي ألحقه به الجاسوس زكريا حيث أقام مع أخته مريم علاقة آثمة، ولكنه كان مجبراً على قبول زكريا زوجاً لمريم لإيجاد حل لفضيحة الجنين الذي تحمله. كان زكريا عميلاً للعدو وبشعاً كالقرد.

خلال محاولته الخطيرة لاجتياز الصحراء ليلاً، يصطدم بسيارة دورية عسكرية إسرائيلية تقوم بمهمة روتينية. تعالى هدير السيارة وصارت أمامه تماما... غرس أصابعه في لحم الأرض وذاق حرارتها، تسيل إلى جسده، وبدا له إنها تنفست في وجهه، ثم استدارت السيارة وابتعدت. مرر حامد شفتيه فوق التراب الدافئ وهمس شاكراً الأرض التي حمته من الأعداء.

فجأة يلتقي حامد بجندي إسرائيلي تائه عن مجموعته في الصحراء.. يفاجأ الجندي بحامد! وقبل أن يستوعب ما يحدث يكون حامد قد جرده من سلاحه ومن السكين التي يحملها، كما يقوم بتربيطه، ثم أفهمه بأنه ليس لديه ما يخسره بعد وبأنه قاتله لا محالة، ثم تذكر صديقه سالم الذي أعدموه في غزة عام ١٩٥٧ وتذكر جاسوسهم القبيح زكريا.

بات الفعل ضرورة فلا يجوز الموت دون أن يقرع أحد جدران الخزان... زمن الموت ذاك انتهى مع أبو الخيزران في " رجال تحت الشمس"، أما هنا في صحراء فلسطين فلا بد من الفعل.

ماذا يفعل حامد بالجندي الأسير؟ الكاتب لا يخبرنا ولكنه يحيلنا إلى حقيقة أخرى وهي أن شخصيات الرواية لا تسير بخطوط متوازية ولكنها تلتحم وتتقاطع لكي تشكل خطين فقط، حيث حامد ومريم يتحولان في لحظة إلى فعل واحد وكذلك الجندي الإسرائيلي وزكريا.

والمشهد الأخير من الرواية يعكس هذا التقاطع: في الصحراء يدرك حامد أن بوسعه ذات لحظة أن يجز عنق الجندي دون رجفة واحدة، وفي غزة يصرخ زكريا بمريم: هل حسبت إنني تزوجتك لتنجبي لي ولداً أيتها العاهرة، إذا لم تستطيعي إسقاط ذلك القواد الصغير فأنت طالق.. طالق... طالق. وفي لحظة واحدة فإن دقات الساعة تلح على مريم أن تفعل شيئا، فهذه الدقات هي خطوات حامد التي يدفعه إثمها نحو الموت، فتتناول سكين المطبخ الطويل وتطعن زكريا عميقاً فوق عانته معلنة بذلك دخولها مع حامد في دائرة الفعل... فالزمن كما قال غسان كنفاني يصبح رفيق الثائر بعد أن كان خصما للاجئ.

ثالثاً: "أم سعد" لغسان كنفاني

"أم سعد"، لغسان كنفاني[٣] رواية تتحدث بصورة شديدة الواقعية والمباشرة عن زمن الثورة.. زمن الفعل الذي تنقل وقائعه امرأةٌ فلسطينية، من المخيم، اسمها "أم سعد"، وتربطها صلة قرابة ما ببطل الرواية وراويها فتناديه بابن العم.. فيما هي تعمل خادمة في بيته، ومن خلالها يتصل الكاتب / البطل بعوالم المخيم وآلامه المتفاقمة، ويتعرف من خلال أم سعد على محاولات شبانه التمرد على حياة المنفى والتشرد، بحمل سلاح الثورة.. فيما الأم العظيمة "تزغرد لابنها الشاب" يُزفُ شهيداً على عروسه فلسطين!

(هل توجد أم لا يتفطّر قلبها حزناً، وهي تودع ابنها إلى الفدائيين أي إلى الموت.. بل وتزغرد له فخرا)؟ هكذا كان لسان حال الكاتب البرجوازي نفسه وهو يسألها:

"ولست حزينة أو غاضبة؟".. فيأتيه الجواب، على لسان أم سعد، مفعماً بمرارة السنوات:

"لا. قلت لجارتي هذا الصباح: أود لو عندي مثله عشرة. أنا متعبة يا ابن عمي. اهترأ عمري في ذلك المخيم. كل مساء أقول يا رب! وكل صباح أقول يا رب! وها قد مرت عشرون سنة، وإذا لم يذهب سعد، فمن سيذهب؟

وقامت ففاض في الغرفة مناخ من البساطة. بدت الأشياء أكثر ألفة، ورأيت فيها بيوت الغبسية (قرية الراوي الفلسطينية) مرة أخرى..."

ولكن أم سعد تظل أماً فقد لاحظ الكاتب رغم كل هذا العنفوان الذي يبدو على أم سعد، وهي تتحدث عن ابنها مشروع الشهيد كيف "تحركت كفاها المطويتان في حضنها، ورأيتهما جميلتين قويتين قادرتين دائماً على أن تصنعا شيئاً، وشككت إن كانتا حقاً تنوحان".

في رواية أم سعد ظل الراوي/ الكاتب منغرسا في أرض الواقع، حيث حكايات مخيم أم سعد والفدائيين والبنادق والشهداء.. وفي مثل هذا الواقع تتم صناعة المستقبل لا بأوهام الساسة ولا بحجب الباحثين عن معجزة.. المبدع الحقيقي لا يرهن رؤاه لمجرد القراءة الذهنية الباردة للوقائع.. فثمة في نسغ الحياة عناصر متجادلة من الحدس والاستشراف والرمز تؤكد حضورها الحي، وتبشر بقطاف غد يأتي من صخر يتبرعم ومن عود خشبي ناشف، إنه ينحت، مما يبدو مستحيلاً ممكناً قابل للحياة:

"ودخلت أم سعد، ففوحت في الغرفة رائحة الريف، وضعت صرتها الفقيرة في الركن، وسحبت من فتحتها عرقا يابسا، ورمته نحوي: "قطعته من دالية صادفتني في الطريق، سأزرعه لك على الباب، وفي أعوام قليلة تأكل عنبا"....

يسألها: "قضيب ناشف"؟

-أنه يبدو كذلك، ولكنه دالية"

ولا يمر زمن طويل حتى يثمر ما ظنه الراوي/المثقف البرجوازي وهماً ورأته أم الفدائيين يقيناً.. وها هي تهتف بابن عمها: "- برعمت الدالية، يا ابن العم، برعمت!"

وخطوت نحو الباب حيث كانت أم سعد مكبّة فوق التراب، حيث غرست - منذ زمن بدا لي في تلك اللحظة سحيق البعد - تلك العود البنيّة اليابسة التي حملتها إلي ذات صباح، تنظر إلى رأس أخضر كان يشق التراب بعنفوان له صوت".

هكذا يولد النصر من بحر الصمت.. هكذا تولد الحياة على أيدي أم سعد من قلب الموت.

فحين تنغرس أقدام شخصيات الرواية في أرض الواقع الحي.. الواقع المفضي إلى مستقبل بات يقيناً، ويصير بالإمكان لمسه باليد، لا يعود هناك مكان لتهاويم الغيب وعوالم الخرافة والمعجزة التي يصنعها الجان والمردة والفضائيون، كما في متشائل إميل حبيبي، بل على العكس من ذلك فإن المعطى الجديد القادر على صنع المعجزة، وهو الرصاصة، يكشف عقم وزيف الوهم القديم الذي يأخذ شكل حجاب صنعه شيخ عتيق في فلسطين، ولكن هذا الحجاب الذي تعلقه أم سعد منذ كان عمرها عشر سنين لم يصنع لها شيئاً، واكتشفت، في زمن الثورة والفعل، أن ذلك الرجل دجال بلا شك. وتتساءل بسخرية: "حجاب؟ وظللنا فقراء، وظللنا نهترىء بالشغل، وتشردنا، وعشنا هنا عشرين سنة. حجاب؟! ولهذا فقد استبدلت أم سعد بالحجاب القديم حجاباً من نوع جديد، جاء به سعد: رصاصة متدلية من السلسلة على صدرها، هكذا سقطت أوهام الخرافة مع الحجاب القديم.. فحين يكتشف الإنسان سر قوته هو.. فلن يبحث بعدها عن معجزة في حجاب أو لدى قارئ كف.. فوحدها قبضة البارودة من يصنع خيوط الحظ على باطن الكف! هذا هو درس المخيم. وغسان كنفاني في زمن الفعل يغادر عوالم الغيب، ولكنه في المقابل ينحت، من خلال الواقع الحي، ما يشبه الأسطورة.. أسطورة اسمها أم سعد.

رابعاً: "نشيد الحياة" ليحي يخلف

ها هم رفاق سعد يواجهون في الدامور الاجتياح الصهيوني للبنان حزيران عام ١٩٨٢.. فينفجر بحر الدامور.. تنفجر الطبيعة.. تنفجر قذائف العدو... فيتدافع المقاتلون البسطاء تحت وابل الانفجارات، إلى كمائنهم المتقدمة لصد الغزاة الذين تجتاح جحافلهم كل شيء وهي تندفع باتجاه بيروت. إنها الحرب...

فماذا يفعل حاملو الكلاشينكوف والآر بي جي في مواجهة الآلة العسكرية الأمريكية، بكل طائراتها وبوارجها الحربية ومدافعها الميدانية بعيدة المدى، وقنابلها العنقودية والفسفورية والفراغية؟ كيف تمكن المقاتلون من الصمود في وجه إعصار الموت الزاحف؟

وكيف أوقفوه على أبواب بيروت؟ وألحقوا به أفدح الخسائر في الرشيدية وشقيف وعين الحلوة والدامور؟ أين يكمن سر البطولة؟ وكيف ينبض قلب الحياة بالنشيد وسط هذا الهلاك الشامل؟

يحيى يخلف في روايته التسجيلية" نشيد الحياة"(٤) تصدى للإجابة على هذه الأسئلة الكبيرة.

اختار نموذجاً بسيطاً من بلدة الدامور الساحلية، وحاول من خلاله أن يكشف سر الصمود والبطولة، ولم يكن اختيار الكاتب للشريحة الدامورية المقاتلة مجرد صدفة، أو بسبب العملية البطولية التي نُفذت فيها ضد مقر القيادة العسكرية الإسرائيلية.. فقد أراد الكاتب بالدرجة الأولى أن يقدم شريحة اجتماعية من خلال علاقتها العضوية بمقاتلي الثورة وأجهزتها.. "فالمختبر" الاجتماعي هو وحده القادر على تقديم الإجابات عن أسباب الصمود، وعن كشف الثغرات السلبية في جسد الثورة.

لم يرد يحيى يخلف أن ينشد على ربابة الراوي إحدى الحكايات عن معارك "عنتر" المنتصرة، ولكنه أراد أن يكشف سر بطولة "عنتر" إلى جانب فقراء القبيلة والمضطهدين فيها، كما أراد أن يكشف تآمر عمه "مالك" والأمراض المتفشية في جسم القبيلة.

من هنا فهو لم يخلق نموذجا لبطل، ولكنه قدم لوحة حية للبطولة الجماعية في إطارها الاجتماعي:

• "حمزة شط البحر" ابن البلد الذي حرس الشاطئ ويحرس حدائق فكرته، يحمل البندقية على كتفه مثلما يحمل الفلاحون فؤوسهم.

• "أحمد الشرقاوي" الشبل الذي اكتملت رجولته في الثورة، فبدأ يحلق ذقنه ويدخن السجاير ويطيل شعر رأسه حسب الموضة، ويلعب الجودو والكاراتيه، ويحب البطولة والسفر والإجازات وفتاة أسمها نبيلة تشتغل وراء آلة حاسبة في محل لبيع الساندويتش في بيروت... أحمد كان يعلّق البندقية ويمشي مزهواً وحيوياً ومستعجلاً.

• "حسن الأمجد" أو حسن الأسمر الغوراني الذي يستيقظ قبل الآخرين فيجهز الشاي وطعام الإفطار ويغني أغاني الأعراس القديمة أيام كان يعمل في قناة الغور الشرقية.. قاتل في الأغوار الحارة في الأردن، كما قاتل فوق قمم العرقوب الثلجية. وحسن دائم الاحتجاج على الثورة التي انتقلت من المغائر التي تضاء بقناديل الكاز إلى المكاتب المكيفة المفروشة بالموكيت وورق الجدران.

ومع هؤلاء جهاد وخالد كامل وأبو أيمن وجيفارا العراقي، مجموعة المقاتلين البسطاء الطيبين في بلدة الدامور، وهم الذين نفذوا العملية البطولية التي قضت على قيادة العدو العسكرية. (من بين الذين قتلوا في هذه العملية الجنرال يكوئيل آدم والجنرال بن نسيون والجنرال ابيدان والمقدم ايلاني والعقيد الركن امنون سيلع والملازم فوشيه) هؤلاء المقاتلون كانوا يرتبطون مع أهل الدامور بعلاقة محبة حقيقية: الزهيري والشايب وأبو العسل وزليخه والسنيوره، وحين يتعرض شاطئ الدامور للاعتداءات كان رجال الدامور يتناولون أسلحتهم وينضمون إلى المواقع التي يحرسها حمزة ورفاقه. هكذا يتحول الفعل المقاوم إلى خيار شعب ونشيد حياة.

خامساً: "باب الساحة" لسحر خليفة

ترصد سحر خليفة في روايتها "باب الساحة "[٥]، السنوات الأولى من عمر الانتفاضة الفلسطينية وتختار لها مكاناً مدينتها الأليفة نابلس.

وإذا كان فعل الانتفاضة والمشاركة الشعبية الواسعة فيها هو العنوان الرئيس لأحداث الرواية فإن هاجسها الحقيقي يتركز أساساً حول قضية المرأة،

ونلحظ هذا الجدل بين الجانبين من خلال شخصية سمر الشابة الموظفة خريجة الجامعة التي تقوم بعمل استبيان حول أثر الانتفاضة على تطور حياة المرأة تتعرض للضرب والشتم من أخيها الأكبر لأن نظام منع التجول حال دون وصولها إلى البيت عدة أيام مما يجعلها تشعر بالرعب من خوفها نفسه، فكيف يمكن لمناضلة تواجه الاحتلال أن تتحول إلى مجرد "حشرة في عش عنكبوت لا أكثر" لتكتشف بأن "لا الاحتلال ولا كل عفاريت الأرض أقدر على سحقها أكثر مما سحقت".

ورغم كل هذه البشاعات التي يمارسها الذكر فإن المرأة في المقابل هي العنصر الأكثر إبداعاً وقوة وحتى الأقدر على مقاومة المحتلين أنفسهم: فأم الصادق هي التي خنقت الجندي الإسرائيلي بيديها، وزكية هي التي تتجول في المدينة ليلاً باعتبارها الداية، فتخبر الشباب عن تحركات الجنود الاسرائيليين، وهي نفسها التي اقترحت مع نزهة وسمر وسبيلة هدم السد الذي أقامه المحتلون في الساحة، فيما عجز الشباب عن ذلك، بل إن نزهة نفسها التي

تعالج جروح حسام وتخبئه في بيتها هي نفسها التي تلقي قنبلة المولوتوف على موقع قوات الاحتلال ثأراً لأخيها أحمد.

فعل الانتفاضة والمشاركة الفاعلة للنساء بها جعل الواقع يتغير والنساء يقطعن أشواطاً خارج حدود سكن الحريم "فالواقع ما عاد يمشي مشياً بل يقفز قفزاً كالقطة، والانتفاضة نفضت عنا الغبار وهزت الأرض بلا إنذار".

ولعل التغيير الأوضح الذي أحدثته المشاركة النسائية في الانتفاضة جاء من خلال تصحيح نظرة المجتمع لنزهة (المومس) وبيتها الذي أصبح مركزاً لإيواء المناضلين ولعلاجهم وكذلك لرسم الخطط لمهاجمة مواقع المحتلين. وهكذا تحول بيت نزهة، خاصة بعد استشهاد أخيها أحمد، إلى بيت للعزاء يزوره رجال المدينة نهاراً ولا يتسللون إليه ليلاً.

سادساً: "المتشائل" لإميل حبيبي

في الوقائع الغريبة في رحلة حياة واختفاء سعيد أبي النحس [٦] نجد إميل حبيبي يقترح على المستوى الفني والمضموني شخصية مركبة تتعامل بجانب منها مع واقع الاحتلال الأسود حتى لو كان هذا التعامل على صورة عميل للمحتل، أما الشق الآخر الذي يمثل الشيوعي المحترم فإنه يراقب الحال الذي وصل إليه الناس في ظل الاحتلال... ومثل هذه الشخصية المركبة والمسافة التي تفصل بينهما هي وحدها التي تتيح إمكانية الحياة... إنها نوع من "التقية" التي يخفي فيها المرء سراً، الآن، من أجل صياغة حياة مختلفة في المستقبل.

ومثل هذه "التقية" الضرورية تتيح إمكانية أن يسخر الكاتب من الاحتلال، غير أنه لا يستطيع سوى أن يسخر من نفسه أيضا لبؤس مثل هذا الخيار، ومن هنا ربما كانت السخرية في المتشائل أسلوبا ضروريا في صياغة شكل آخر للمقاومة، وعبر هذه الحيرة المركبة صاغ الكاتب المقدمات الضرورية لتحول سعيد أبي النحس عن خدمة اليهود، ويبدأ ببيع الخضار معتمدا على ذاته.

هذا التحول في شخصية بطل الرواية لم يتشكل بفعل خيبات الأمل فقط، ولكن لأن هناك في داخل سعيد بقاع ضوء ظلت تومض دائماً، وإن بأشكال وأساليب غير مباشرة، وأحياناً غير واعية، ويتوسل إميل حبيبي كالعادة المفارقات الساخرة للتعبير عن هذه الومضات. كما حدث خلال حرب حزيران ٦٧، على سبيل المثال، فحين سمع سعيد وهو في بيته بحيفا إذاعة

إسرائيل تطلب من العرب رفع الأعلام البيضاء فوق أسطح منازلهم، إعلانا لاستسلامهم، يسارع سعيد إلى تنفيذ الأمر فقرر إفراطا منه بالولاء، رفع شرشف أبيض فوق عصا مكنسة على ظهر بيته في حيفا.

فاعتبر اليهود ذلك الإفراط تفريطا منه لأنه اعتبر حيفا مدينة محتلة، وهو يدعو لتحريرها وفصلها عن الدولة، فاقتادوه إلى السجن.

لم تكتمل تحولات سعيد من النقيض إلى النقيض، إنه بعد كل هذه الأحداث، كفّ فقط عن خدمة العدو، وكف أن يكون مواليا للاحتلال... مكتفيا ببيع الخضار ومنتظرا معجزة ما تعيد الأرض والحقوق.

هذا التحول الجزئي يسبق مباشرة موت سعيد، ويصوغه حبيبي بسخرية لاذعة فليس ثمة حلول غيبية والانتظار لا يأتي إلا بالمعجزات... ومن هنا فقد حرص الكاتب على تقديم المشهد الأخير لسعيد المتشائل بصورة فانتازية هي مزيج من اللهو والجنون، فها هو سعيد معلق فوق خازوق، وبجانبه صاحبه الفضائي الذي يأمل سعيد أن تتحقق المعجزة على يديه، غير أن الفضائي يقول له: "هذا شأنكم حين لا تطيقون احتمال واقعكم التعس أو لا تستطيعون دفع الثمن اللازم لتغييره، تلجأون إلي".

سابعاً: "أسطورة ليلة الميلاد" لتوفيق المبيض

هذا الحل بالمعجزة نجده يتكرر في رواية توفيق المبيض "أسطورة ليلة الميلاد"[٧] حيث الأموات ينهضون ويتحركون مع شواهد قبورهم، في غزة حيث تدور وقائع الرواية في مطلع السبعينات. ولعل الكثير منا لا يزال يذكر الأنباء التي راجت بقوة آنذاك بأن قبور الشهداء في غزة تتحرك وتمشي. كان ذلك إبان الصعود العالي للمقاومة الفلسطينية، وحيث الوجدان الشعبي يتوق بقوة إلى زمن المعجزات والانتصارات.

يلتقي أبو يزيد ورمزية مع بقية المجموعة الفدائية التي ستهاجم المركز العسكري الإسرائيلي، ينفجر المعسكر وتتطاير الشظايا وتواجه رمزية الموقف في لحظة عنيفة، ولكنها تتمكن من إطلاق ثلاث صليات من رشاشها قبل أن تسقط وإلى جانبها أبو اليزيد.

ينقل جنود العدو الجثمانين إلى مقبرة غزة، يقترب "هوس" مجنون غزة من القبر ويلمح في غبشة الصبح نصب القبر يهتز ويتحرك... اقترب من شاهد القبر ووضع يده عليه فوجده يهتز بقوة، فكر "هوس" لقد دفن الشهيدان وهما أحياء، فصاح:

شواهد القبور تتحرك.... وفي ظل الصمت والتوتر والترقب وفي ظل التساؤلات الحائرة في غبش اللحظات الأولى من الصباح تناهى إلى أسماع سكان غزة الصراخ المهيب والمشروخ:

شواهد قبور الشهداء تتحرك..

وفي لحظات كانت غزة بكاملها تتناقل الخبر النبوءة.. المعجزة عن شواهد قبور الشهداء.

وهكذا ولدت الأسطورة في غزة وباتت قوة عجيبة حركت الجميع للعمل والنضال... في اليوم التالي انضم مائة مقاتل إلى الثورة.

وبمعزل عن هذه الخيارات كلها، وبما فيها خيارات إميل حبيبي نفسه، فإن رسائل المتشائل تنفذ بذكاء شديد ولماح، وبالغ السخرية والرهافة إلى تلافيف الواقع الفلسطيني الصعب، وتؤشر بدهاء كبير إلى الطريق الوحيد الموصل للنجاة... إنها الغوص عميقا في سراديب تاريخنا حيث تكمن أصالة الشعب ومضاء روحه داخل الأقبية المعتمة... هناك حيث يوجد صندوق الكنز يأخذ شكل قنبلة موقوتة، في دهاليز عكا أو في قبور غزة.

ثامناً: "البحث عن وليد مسعود" لجبرا إبراهيم جبرا

في رواية البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا[٨] تتجلى الذات الفلسطينية، وهي تبحث عن حل مستحيل للمعادلة الصعبة: كيف تحقق التوازن المطلوب بأن تكون وطنياً في ظل الاحتلال، كما حاول "سعيد" إميل حبيبي في المتشائل، وفلسطينياً في المنفى، كما حاول "وليد" جبرا.. "ذلك التوازن الذي تحدث عنه وليد طوال حياته ولم يجده قط" ومن هنا ربما يتشكل في عمق أعماقه سر خاص يحمي روح الفلسطيني، سر يخفيه عن الجميع مثل سر شيخ الفضائيين أو سر كنز الطنطورة عند إميل حبيبي، فبحكم كونه فلسطينياً، فإن جذوره الحقيقية في جبال ووديان أخرى تغذيه سرا وباستمرار". ولهذا فسيظل بطل جبرا

حاملاً، كالمسيح، صليبه صعودا إلى الجلجثة أو حاملاً، مثل سيزيف، صخوره الأبدية نحو قمة الأولمب، وسيبقى يحاول إلى أن يجد الأرض التي "يعيد فيها غرس جذوره.

صار على وليد مسعود أمام هجمة الخرافة اليهودية أن يعجم كنانته التراثية والدينية والأسطورية، بكل ما فيها، وبكل ما في جعبة الحاضر من مضاء السلاح وفعل المقاومة والاستشهاد.. هكذا فعل ابنه مروان قبل أن يستشهد، ولهذا اختفى وليد مسعود الذي يبحثون عنه فيما هو "يبحث عن عين العاصفة" ليجد وطنه.

تاسعاً: "الدار الكبيرة" لمحمد ديب

ثمة وطن محتل من الأجنبي وثمة جوع سببه هؤلاء المستوطنون الفرنسيون ومن جدل هذه الثنائية يتخذ محمد ديب من الجوع ركيزة أساسية لانطلاق روايته "الدار الكبيرة"[٩].

ذلك أن ديب يرى بتركيزه على هذا الجانب ما يكشف كل مكونات المأساة الشاملة للشعب الجزائري.. فإذا كان الإنسان عاجزاً حتى عن تحصيل الخبز وهو الحد الأدنى للحياة، فماذا يتبقى أمام الناس سوى الثورة، فليس لديه ما يخسره أو يحرص عليه. فإذا ما توفر لديه الحد الأدنى من الوعي الذي يكشف سبب معاناته وهو المحتل، فلن يتبقى عليه سوى اكتشاف طريق الثورة. تقول النسوة إن الشرطة تريد سجن حميد سراج لأنه يقول إن الوجود الفرنسي في الجزائر هو سبب فقر الناس وجوعهم، وان الجوع ليس قدراً على الناس الخضوع له.. يخرج الرجال والنساء والأطفال إلى الشوارع تحت ظل متغيرات كبيرة دخلت في حياتهم... فقد وجدوا فجأة أن هناك أموراً على جانب عظيم من الخطورة يجب أن يتداولوا فيها، ولا بد أن يكون لهم، في ما يحدث رأي وموقف. وينضم عمر إلى هذا الجمهور.. يندس في قلب الحشد ويصبح جزءاً من قوته الخرساء.. يحس عمر فجأة بأنه يشب عن الطوق، فقد بدأ يفهم، وإن بصورة غامضة، معنى أن يكون المرء رجلاً.

ولقد شكلت رواية ديب إرهاصا وبشارة ونبوءة ومحرضا لثورة الجزائر التي انفجرت بعد نشر الرواية بسنتين فقط... ومثل هذا الدور المحرض والمبشر هو واحد من السمات البارزة والكبيرة لروايات المقاومة..

عاشراً: "أيام الحب والموت" لرشاد أبو شاور

وبمثل هذا الجدل العميق بين الطبقي والوطني، الرغيف والبندقية، صاغ رشاد أبو شاور روايته "أيام الحب والموت"(١٠) ليحكي من خلالها ملحمة قريته الخليلية ذكرين وهي تقاتل الأعداء.. الأعداء الأجانب والمحليين التابعين لهم، وبمثل هذا الوعي المركب تتحدد أطراف الصراع ليس لفهم ما حدث، عند وقوع النكبة عام ٤٨، بل لتجاوز أسباب النكبة المستمرة في الراهن، هكذا تذهب الرواية مع دروس الماضي، نحو المستقبل.. فيتحول الزمن إلى سياق.. إلى حركة.. وليس مجرد حدوتة مقاومة على طريقة (كان يا ما كان) وها هو الصغير الذي يرث بارودة أبيه الشهيد يخبط على سبطانتها بمفتاح بيته الحديدي الثقيل فتخرج رنيناً، ثم يفتح فمه بأولى الكلمات: "يا.. با.. يا..با". ثمة جيل يكبر ويحمل راية الآباء.. تأخذ الراية شكل بندقية، وتواصل مسيرتها المجيدة نحو المستقبل.

• الهوامش:

١. فيركور، "صمت البحر"، ترجمة وحيد النقاش، روايات الهلال، القاهرة، ١٩٦٨

٢. غسان كنفاني، "ما تبقى لكم"، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٦.

٣. غسان كنفاني "أم سعد"، دار العودة، بيروت ١٩٦٩.

٤. يحيى يخلف " نشيد الحياة"، دار الحقائق، بيروت ١٩٨٥.

٥. سحر خليفة، باب الساحة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠.

٦. إميل حبيبي، المتشائل، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٦٩.

٧. جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٨.

٨. توفيق المبيض "أسطورة ليلة الميلاد" دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٧.

٩. محمد ديب، "الدار الكبيرة"، ترجمة سامي الدروبي، دار الوحدة، بيروت ١٩٨٥.

١٠. رشاد أبو شاور، "أيام الحب والموت" دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

المدينة / علامة لمشروع تنويري نهضوي
دراسة في روايتي: دفاتر الطوفان لسميحة خريس والشهبندر لهاشم غرايبة

• د. رفقة محمد دودين

رغم أن تعريفاً نهائياً للرواية غير ممكن لا في التنظير النقدي ولا في المعاجم والموسوعات الأدبية إلا أنّ لها تشكلاً، وإن تنوع يمتدّ بجذوره إلى الملحمة في انبثاقها التاريخي وصولاً إلى مرحلة ما بعد الحداثة التي تجعلها شكلاً منفتحاً على كل أنواع التجنيس الأدبي ما فات منها، وما هو آت بالضرورة، وفي كل عصر من العصور تتخذ الرواية خصائص فنية تضيف لامتدادها التاريخي ولا تسلبها سماتها الرئيسة التي من أهمها اشتباكها مع الواقع وفيضها عنه في نظرة شمولية للواقع الاجتماعي، للوجود الاجتماعي، وللرؤيا المنبثقة من بين ظهراني هذا الواقع، وهذا يعني أن ليس هناك روايات تنفصل عن وجودها الاجتماعي حتى لو ادعت ذلك، فالموقف الانفصالي هو في حدِّ ذاته موقف من المجتمع الكائن فينا وبنا، ولتظل الرغبة الدفينة لدى الكتاب في امتلاك هذا الواقع وإعادة صياغته مشروعاً كتابياً مفتوحاً على التجريب وعلى التأويل وإعادة انتاجيته مهما طالت بنا الأزمان والأكوان، ومهما احتمل ذلك من تلفيقية تكاد تكون ملازمة لكل مسرود يصبح مسترجعاً في حالة انفصال لحظة الكتابة باتجاه لحظة أخرى أكثر ديمومة وخلوداً هي لحظات التلقي التي ستتنوع هي الأخرى وتتعدد في لا نهائية مفتوحة على احتمالات المستقبل.

وهذا يعني أن مضامين الأعمال الروائية ابتداءاً موجودة لدى فكر الجماعة، والوعي الجمعي في هذه الحالة ليس حقيقة مستقلة أولية، انه وعي يتكون ضمنياً من خلال السلوك

العام للأفراد المنتجين للحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، والفرق في تمظهرات هذا الوعي الجمعي في النصوص الروائية هو في كونه يميل عادة إلى أن يبلغ درجة عالية من الانسجام ليُعبر عن الطموحات التي ينزع اليها وعي الجماعة، مما يعني بالضرورة ارتباط النتاج الأدبي بالوعي الجماعي الكائن والوعي الجماعي الممكن[1] خاصة في ارتباطه بالآفاق المطلقة للتلقي، وهذا ما سعت إليه الرواية الحديثة التي اختزنت الرؤى الفكرية وطوّعتها.

وتكاد تجمع الدراسات على أن الرواية المتسمة بالنضج الفني بالاستناد إلى معيارية الرواية هي ابنة للحياة الحديثة أو ابنة الحياة المدينية بكل ما تعنيه من تشابك في العلاقات الاجتماعية، ونشوء طبقة وسطى تعنى بالتعليم وخاصة تعليم المرأة في مرحلة ما قبل الخمسينيات[2] من القرن المنصرم، وبوصف أن الرواية كفن إبداعي يستند إلى واقع جديد وعالم جديد له رؤية فلسفية جديدة، وله رؤية اجتماعية الجديدة تحددها طبيعة القوى الاجتماعية المتصارعة، وهذا ما حدا بجورج لوكاتش لوضع عنوان يوضح هذه المسألة هو الرواية كملحمة برجوازية [3] وهذا يعني أن ظهور الرواية وتألقها هو علامة على انبثاق الطبقة الوسطى بوصفها قوة تشكل التاريخ، ذلك أن الرواية وثيقة الصلة بتشخيص القضايا الاجتماعية والثقافية، وهي تأتي أيضاً استجابة للتغيرات في المجتمع والفلسفة ومفاهيم التاريخ [4].

من هذا المنطلق فنحن أمام تجربتين روائيتين يعيدان تظهير المدينة وتاريخها وصورتها في الذاكرة الجمعية، هما " دفاتر الطوفان " لسميحة خريس [5] و" الشهبندر " لهاشم غرايبة [6]، من خلال تظهير صورة عمان العامرة بالحركة والحياة والمحبة والأنس، القادرة على احتضان من يلوذ بها، وتهيء له مستقراً، باعتماد ذات المرجعيات وهي الوثائق التي استقى منها الروائيان جُلَّ أحداث الروايتين [7]، والمتمثلة بدفاتر تجار سوق السكر في عمان الثلاثينيات.

إننا في هاتين الروايتين بوصف اعتمادهما ذات المرجعيات في كتابة مدينة عمان الثلاثينيات، وإعادة تظهير صورتها أمام منطقة كتابة هي ما بين الكتابة التاريخية والكتابة ذات البعد التاريخي، والكتابة في هذه المنطقة الثالثة تعني أن النصوص بالاستناد إلى مرجعيتها الوثائقية ستعتمد تقنية المقابسة من النصوص المرجعية مع الالتزام بالإطار التاريخي والمكاني للأحداث، عبر البحث عن تناظر دلالي بين ما حدث في التاريخ وما قد

يحدث اليوم، ومثل هذه المقابسة ستغري بالانسياق لقوة الخطاب الملحمي واغراءاته ممثلة بالبطولة والقداسة وجبروت الشخصية الملحمية مع المحافظة على ثوابت الخطاب الواقعي والمخترق بتدخل سافر يميل إلى الرصد والتسجيل لربط الماضي بالحاضر (٨) وهذا ما نلمسه عند قراءة هاتين الروايتين فثمة حيز لا بأس به لخطاب تاريخي متحدر عن تاريخية تاريخ عمان، وكأن المدينة أيضاً لا تنشأ من فراغ أو بمحض صدفة أو ظروف، فهي مدينة عريقة يحتشد الروائي للمرافعة عن عراقتها وقدمها وضرب جذورها في أعماق التاريخ، وربما كانت هذه المسألة من باب اقتراح بعض النقاد على الكاتب بضرورة أن يفرغ بعض حمولة معلوماته الينا قبل أن يجعل القصة تجري في مجراها، وهذه الحمولة من المعلومات ومن التأريخ يضعها الروائي لتعضد اطروحاته الروائية التي يروم إلى أدراجها في المتن الروائي لإغناء البنية الروائية من جهة، ولتجسيد خصوصية صوتها، والأهم: إغناء الذات الجماعية، وربما المساهمة في إعادة بناء هذه الذات في ضوء التراث الذي يفهم مرهناً في ضوء ثقافة العصر وأدواته المعرفية (٩) خاصة وأن اللغة التي يقدم بها الخطاب التاريخي الملحمي هي لغة مفخمة وهي لغة التاريخ ولغة النخبة، ففي رواية الشهبندر نجد السارد العليم في لحظة قطع سردي يتحدث عن تاريخ جبل القلعة في عمان وعن ميثيولوجياته، فالهلال رمز العُزّى معبودةِ البابلين، كما يتحدث عن صفات ايلاكا بعل إله الشمس في بلاد سورية وعن المبجل هشيم سيّد القلعة، كما يخاطب السارد متلقيه النموذجي المتوهم قائلاً: "لنا أن نتخيل العمونيين والمؤابيين والجلعاديين والآدوميين والكنعانيين وهم يهرعون إلى فيلادلفيا "(١٠).

وفي رواية دفاتر الطوفان فإن الخطاب الملحمي المتعالق في الرواية يقيم معمارة كتضمين موثق فيورد ما قاله المقدسي عن عمان في أحسن التقاسيم، وما قاله ابن تميم، وأبو عبيد البكري، وأبو الفداء في تقويم البلدان، وكل مقولاتهم تبشر بأن تتجلى مدينة عمان فاتنة معشوقة مجيدة سعيدة هي روح الزمان وكنه الجمان... (١١).

إنَّ الناظر في هاتين الروايتين، وقد كان مشروع كتابتهما مشروعاً مغامراً للروائية سميحة خريس والروائي هاشم غرايبة بالاتكاء على وثائق للتجارة في عمان الثلاثينيات، كما أن فترة الكتابة لكليهما كانت واحدة، وكذلك فترة الصدور مما يبرر دراستهما معاً دون التجاوز على خصوصية كل رواية منهما، والتي سنرد عليها لاحقاً منطلقين في هذه الدراسة من المتشابهات وزوايا الرؤيا وصولاً إلى المختلف الذي تنماز به كل رواية على حدة.

وعليه فإن السرد بواسطة " سلة النثريات " كما أسماها بعض النقاد هو ما يميز السرد في هاتين الروايتين، فقد استمدت الكثير من أساليب السرد ابتداءاً من سيطرة سارد عليم مروراً بالسرد بأسلوب المذكرات الذي يعني أن السارد فاعل مغامرات يسرد قصته الخاصة كونها تمتلك قدراً أعظم من الحقيقة، وكذلك السرد بالعرض والحوار المسرحي والاستطرادات التي تبدو مقحمة أحياناً مما مكن الروائي من التغلب على محدودية السرد بواسطة المؤلف أو بواسطة الشخص الأول كلي العلم.

إن السرد الطاغي في هاتين الروايتين هو السرد بواسطة سارد مؤلفي، لا يشترك في الفعل بالضرورة بقدر ما يقدم سرداً دramياً تتحد فيه جميع الشخصيات وتحدث فيه الأشياء في بطولة واضحة (١٢) فدفاتر الطوفان تبدأ بالحرير سارداً مؤلفياً الذي يتحدث عن نفسه قائلاً: " هو أنا المختلف العسير على الفهم، المرتبك في صفاتي، الناعم الذي لا يسهل الامساك بي، كينونة بذاته، يمنح لابسه صفاته وعاملات النسيج في معامل الحرير ينتهين إلى العصفورية غالباً " (١٣) وبعد حديث الحرير يكون حديث الأحذية، ثم حديث الحبر، ثم حديث الحبال، فحديث السكر وهكذا دواليك.

أما في رواية الشهبندر فثمة حديث للدامر وحديث للوتد، هذا بالإضافة إلى أحاديث الشخصيات في الرواية كلها، ويبدو أن بطولة الأشياء في هاتين الروايتين تتخذ حيزاً من الأهمية كونها إعادة كتابة لما كان قد حصل، فيها قدر من الحقيقة التاريخية، وفيها قدر من التخييل، ولأن الأشياء المادية كانت في تلك الحقبة رمزاً تنويرياً يحتل مكانه اللائق في المشروع التنويري النهضوي الذي تبشر به هاتين الروايتين لعمان البدء، وعمان العاصمة في الراهن بكل حضورها وبكل خصوصيتها، ولأن بواسطة هذه الأشياء يتأثث المشهد الحضاري لنشوء المدينة، ذلك أن الحرير والسكر والراحة الطرابلسية والحمام العمومي والدامر التراثي والمطور لن تظل أشياء محايدة، أنها تلتصق وبشكل حميمي بشخصيات روائية تبني مشروع عمان القادم، وتخرج عمان من ريفيتها وسيلها المائي البسيط، وعربات شركسها التي تجر بالثيران لتصبح مهوى أفئدة لأناس يبحثون عن فائضٍ من أي منتج، وتصبح الوادي بزرع وضرع يأتيه الناس من كل فج عميق ليشاركوا في بناء المشروع الحضاري التنويري القادم، فهذه الأشياء المتحدثة ذات البطولة هي من أهم اللبنات في هذا المشروع الناهض، لذلك فهي تكتب بقدر كبير من الاحتفائية والفرح.

والروائي وهو يُنْطق الأشياء من حريرها إلى دامرها إلى سكرها إنما يتبنى فكراً نقدياً وإبداعياً يحلل ويفكك، ويعيد البناء من جديد، بتجاوز اللحظة الماضية والحاضرة باتجاه المستقبل، واستيعاب المتغيرات والعناصر المستجدة التي تتفاعل بحيوية ولا تملك فرصتها الدعائية لاثبات الذات (١٤)، فهذه كتابة جديدة محتومة بشرط هاتين الروايتين الموضوعي المعني بإبراز ما للأشياء من دور في حياة الإنسان، فأهمية حصول الشيء كأهمية من يحصل له في الارتباط بالدور التنويري النهضوي لمدينة ستنبرغ وتنشأ، تتحول الأشياء فيها إلى رموز مرحلية ونهضوية، تربط الديار بالديار والبلاد بالبلاد.

هذه الأشياء المرموزة تتحدر عن شرط الوعي الذاتي النابع من وعي الشخصيات بها، بل إن هذه المرموزات هي ما يمكن أن تسمى بالخطاطة الجوهرية للسرد، والتي هي منطق الأفعال، وجملة الشخصيات، ومسار الأحداث مرتبة زمنياً، ويمكنها ألا تكون متوالية لأفعال بشرية فقط، بأن تدور حول سلسلة أحداث تخص الأشياء الجامدة، بل وتخص الأفكار ذاتها.

فحديث الأحذية مثلاً قاد إلى موقف مؤبد من المرأة التي لم تكن تتمكن من كشف شيء من ذاتها سوى قدميها، مما دفعها إلى الاهتمام بأحذيتها وبجمال قدميها، لتصبح نجمة ذات الأحذية المنمازة، وذات القدمين الجميلتين التي أصرت على العودة إلى عمان بعد وفاة زوجها المعاني، وخرجت لتهتم بتجاربها (١٥)، وكذلك فإن الوتد ينبي عن تاريخ مجيد كان فيه أحد الدّسر الرابطة لألواح قارب يعمل في ميناء حيفا، وعاش حياة حافلة بالمؤامرات، لقد تطور هذا الوتد وانتقل برمزيته من جراب جمال لا يحمل جمله إلا الخبز والجميد إلى موقع ومكان جديدين في بندة باب دكان الشهبندر وبداية رفوف الأقمشة (١٦).

ثمة مسألة أخرى حملتها بطولة الأشياء في هاتين الروايتين، وهي مسألة تثقيف القارئ أو المتلقي، خاصة وأن بعض المسرودات حملت في طياتها ثقافة متعددة مثال ذلك الحوار في الموسيقى والذي دار بين الياس أفندي المدرس والشهبندر حول أغنية عبد الوهاب " الليل لما خلّي " وكونها أول لحن أدخل فيه عبد الوهاب الآلات الغريبة كالفيولونسيل والكونترباص، كما أن الياس أفندي المدرس يحاول تعليم الشهبندر الاستمتاع بباخ وموتسارت وفيردي، وموسيقى شهرزاد من رحمانوف (١٧) وفي رواية دفاتر الطوفان كم من المعلومات التثقيفية والتعلمية النسوية، وذات الخصوصية حول الحرير وأنواعه وألوانه واستخداماته، وحول

الخياطة وأدواتها من إبر وماكينات حرص النص على ذكر ماركتها، فهي سينجر تعمل ابرتها في النسيج وتعيد تشكيله، وكذلك المعلومات التي تناولت المهن والتجارة، كمهنة التمريض التي تحتاج إلى لفائف قطن وشاش وزجاجات سبيرتو وميكروكروم ومطهر ويود، وقد حفلت هذه الرواية بتفصيلات غاية في الجمال والخصوصية تدور حول الغناء وأحاديث النساء الهامسة عن الغنج الخفي، وكذلك إشارة أسمهان الممرضة إحدى بطلات الرواية لرمزية الحذاء وسندريلا التي أضاعت حذاءها في حياة المرأة (١٨).

إن افتقار هذه الحقائق والوقائع لشكل حياة واقعي مرهن، ومحاكاتها من الماضي قد طور من مفهوم الموضوعية التي وحينما تكون بهذا المعنى الاستعادي الاسترجاعي تتدرج في وصف خارج عن السيطرة، وغير مقيد للحقائق والوقائع بدا الروائي في سرودها حراً في رفض أية ابتداءات موروثة، وفي البدء بما يسمى بذرة، مشهد، أو شخصية يمكن أن يضاف اليها أي شيء ممكن التخيل، باشتراط أن تكون الحوادث المضمنة ذات صلة بموضوع أساسي موحد، هو في هاتين الروايتين رصد مشروع نشوء وتطور عمان كعلامة تنويرية نهضوية.

إن الاشتغال على تثقيف القارئ يبدو احدى خصائص الكتابة الجديدة، التي تهتم كثيراً بالتلقي الذي يعتمد الكاتب فيه على القارئ الذي سيمنح هذا النص وجوداً مشروطاً بنوعية تلقيه له، وكأن الذات توحد بالموضوع، مما يعني تقويض الأساس المعرفي لشهادة الذات الراوية في النص والتشكيك المستمر في مصداقيتها (١٩) لذلك فإن الرواية تهدف إلى التأثير في القارئ عن طريق تقديم الحقائق النوعية الفنية بصورة مقنعة، ويتم في الغالب التركيز والسعي إلى تجسيد مبدأ مهم من جماليات التلقي يتمثل في الايهام بالواقعية، أي الايهام بواقعية عالمها الفني، وهذا يعني أن العالم على درجة من الوضوح والفهم، وأن ظواهره على الرغم من تباعدها وتنافرها وتفككها وارتباطها وفوضويتها تبدو في بنية فنية دالة، هي تجسيد لرؤية وثوقية من العالم (٢٠).

بل إن محاولة تجسيد هذه الرؤية الوثوقية من واقع روائي يوازي الواقع الموضوعي وقد يفيض عنه، من خلال التبشير الروائي بنشوء طبقة وسطى في المدينة، وببدايات تشكل الصراع الطبقي وتضارب المصالح من خلاله قد كان واضح المعالم في رواية الشهبندر، فقد حملت الرواية العلاقات التجارية في المدينة دلالات ايديولوجية بدأت تأخذ طابعاً صراعياً في إطار تكوين اجتماعي هو في طور التشكل، كان الغلبة في ذلك الصراع للرؤية التي تمتلك

القوة والعنف، وعندها درجة وعي بمصالحها تتيح لها القدرة على بلورة رؤاها وهو ما أدى كما ترى بعض الدراسات إلى مقتل الشهبدر [٢١].

وتشير بعض الدراسات أيضاً إلى غياب مثل هذا الصراع بمفهومه الأيديولوجي عن "دفاتر الطوفان" لصالح حلول علاقة تقوم على التنافس، وتشهد فيها بدايات الرغبة في سلوكات الاستهلاك، وبهذا المعنى تقوم " الشهبندر "بتنمية نصية للمرجع في حين تقوم" دفاتر الطوفان " بجهد كبير لإلغاء تلك المرجعية [٢٢]، وهذا يفسر اشتغال الايديولوجيا في راية الشهبندر للتبشير بنشوء طبقة برجوازية صغيرة.

ثمة مسألة على غاية من الأهمية ترتبط بمشروع كتابة عمان الثلاثينات روائياً، والتي كانت مدينة على وشك أن تصبح علامة من علامات مشروع تنويري اختلط في بعض مراحل نشوئه بالخرائط السياسية التي مهدت لاتفاقيات سياسية أعقبت الحربين العالميتين والمتمثلة في اتفاقيات سايكس بيكو، والتي ألقت بظلالها ممهدة لنشوء الدول القطرية التي تشكل فيها السياسات أرضية لنشوء واقع موضوعي جديد، يبني تشكلات اجتماعية جديدة تنتج وجودها الاجتماعي من لحظة انبثاقها محاولة التأسيس لفكرة مركزية الإنسان، وهي فكرة ترتكز إلى مقولات فكر الاستنارة الذي يسعى للتعبير عن الإرادة البشرية في استطاعة الإنسان أن يكون ما يريد، لتبرز مثل هذه الأفكار التنويرية انسان الروايات مركزياً، وغير مهمش في المكان والزمان [٢٣] وهذا ما رأيناه في شخصية الشهبندر الذي يقول عن مركزيته الإنسانية " كنت أعرف بالشهبندر بين جماعة التجار، وشاه تعني السيد عند العجم، وبندر تعني المدينة عند المصريين، وما بين تألق مهاراتي وتوسع تجارتي وازدهار عمان، تعلمت التعايش مع اللقب وأحببته [٢٤]، وهنا فإن الشهبندر وهو يقدم نفسه يبدو مقتدراً فعلياً على أن يكون ما أراد لنفسه، رغم ما تشي به اعترافاته من تسلطه وتسلط المال الذي يشير أيضاً إلى بداية انهيار التسلط الأبوي ببروز شخصيات جديدة من ذوي النزعات الحرة والاجتهادات المتضاربة كابنته سلمى التي أصرت على العمل في سوق السكر ،وهو السوق التجاري الرئيسي في عمان في مشغل خياطة خاص بها وكذلك في إرسال ابنته الثانية للدراسة في بيروت [٢٥] وهو يؤشر إلى تكامل الفكر التنويري العقلي الذي يرعى مشروع الشهبندر الروائي والمتمثل في استكمال شروط نشوء مجتمع متكامل بنشوء طبقته الوسطى التي ستقود حراكه الاجتماعي وستوجه صراعاته الطبقية فيما بعد، فالتنوير يرتكز إلى الفعل وإلى الأفكار العقلانية أكثر

من ارتكازه إلى أي معطى آخر، سواء أجاء هذا المعطى من الماضي أم من الراهن، وكأنه شرط من شروط النهوض والنشوء، فالروايتان في المحصلة تقومان على تبني فكر تنويري قائم على قيم خالدة مثل الحرية والعدالة، بدلاً من الأوهام والتسلط والظلم، ومثل هذا التبني التنويري سيشير ومن خلال النص الروائي إلى أنه متمخض عن تغيرات أساسية تسبقه تاريخياً وسيؤدي إلى تغييرات كبرى تليه أيضاً، لذا ينظر إليه كحلقة في تلك السلسلة من النقلات المعرفية والفكرية المؤثرة في تاريخ النشوء الإنساني والحضارة الإنسانية (٢٦) من هنا جاء التركيز على إبراز أهمية التصنيع ولو كان بسيطاً وأهمية التعليم والعمل المهني، (٢٧) وأهمية ربط البلدان بالطرق، وسكك الحديد ليسهل التبادل التجاري الذي سيذكي جذوة الحياة المنتجة، وسيبشر بنشوء حواضر مدنية تنهض بالمشروع النهضوي الذي كان في تلك الحقبة مشدوداً إلى بعدين لا يفارقان بنيته، بعد التطور متمثلاً في الاحتكاك المباشر بالمجتمعات المتقدمة، وخاصة الغربية منها سواء عن طريق التعرف على منجزاتها من بيئاتها الأصلية أو من داخل المجتمعات العربية، وبعد التقاليد والتراث متمثلاً في مبادئ الدين وتشريعاته (٢٨) ولكن خطاب الراويتين بالاستناد إلى هذين البعدين لم يكن خطاب أزمة بقدر ما كان خطاباً تنويرياً نهضوياً يسعى لمركزة الإنسان ودوره في بناء مؤسسة الدولة الحديثة، فالمشروعات الراشحة عن تطور الحياة في مدينة عمان تخدمان مشاريع التنمية المخططة ذات التوجه الاجتماعي الشعبي، مثال ذلك الحديث عن سد عبدون حديثاً مبكراً، وعن تكلفته المادية وبالمقابل يتمُّ الحديث عن أهميته في مدّ عمان بالمياه، " رسم مهندس على الورق مشروعاً متخيلاً لسدّ عبدون ووضع دوائر كبيرة حول خانة التكاليف، أربعين ألف دينـار، أربعين ألف، لو امتدت عمان لحدود السلط، ووصلت إربد عمرها ما بتعطش، لو صار سكانها بالملايين، عمرها ما بتنشف، ثم شطب سد عبدون الذي كان يحلم بحبس مياه الأمطار، راح السد الذي لم يقم، ونشفت عمان " (٢٩) يتحول الشعار التنويري النهضوي في مثل هذه الاجتزاءات النصية إلى ممارسة فنية، وعلاقات نصية تتضمن موقفاً تجاه مختلف القضايا، وقد يؤدي هذا الموقف إلى إبراز اضطرام الأفكار الجديدة النيرة مع المؤسسات التقليدية، سواء أكانت سياسية أم دينية، ومع ذلك يظلّ الموقف مؤكداً على فكرة التقدم البشري، وهذه الممارسة النصية المحملة بالموقف المدين أو المنحاز يشير إلى أن الرواية وهي تأخذ صفة الحكاية قد تتظاهر بالحياد، وقد تتناول أماكن وأهداف قد تبدو بعيدة، ولكنها تنطوي على معاني كثيرة كالإدانة والرفض، تجعلنا أكثر ادراكاً وأكثر إحساساً، لذلك تكون

الرواية جزءاً من عمل سياسي بمفهومه المتقدم والحضاري، ذلك أن القيم الجمالية تلعب أدواراً مهمة من حيث هي أقنعة تختبئ وراءها رؤى الإنسان الفكرية المفترض أن يكشفها النقـــد[٣٠]، "فعندما توغلت الحفارات في الأرض عام ألفين لضرب أساسات المركز الثقافي الملكي، نبع الماء، غمر شلال من خير الماضي العمال الذين تراكضوا في كل اتجاه حتى استوعبوا ما يحدث، إنه النهر الذي جافانا وغاب عنا، الذي قاطعنا، وعاقبنا وتمّ سحبه بعد ذلك إلى حاووز خاص، لتشرب منه المناطق المحيطة " [٣١].

وهنا فإن السارد في حديث اليوم من رواية دفاتر الطوفان وهو يناقش مشروعاً تنموياً ملتصقاً بالماء وأزمة الماء في مدينة عمان، إنما يشير إلى ضرورة تشرب أفكار جديدة وفتح آفاق جديدة، بل ويخضع للمراجعة الانتقادية معتقدات الأسلاف والمعلمين، وهو يؤشر إلى عدم الميل للسير على خطاهم [٣٢]، وهذه من ضرورات السير في مشروعات تنويرية نهضوية لها اشتراطاتها، ولا يمكن أن تكون كما لو كانت بمحض الظروف أو الصدف، هذه حوادث مضت، وتمضي، حوّلها الوعي المتجاوز في العمل الروائي إلى مادة جمالية نصية تستطيع مناقشتها وسجالها، وتشير إلى التحرر من الوصاية المفروضة وإلى ضرورة امتلاك الرؤيا لربط الماضي بالحاضر والحدس بالمستقبل.

لقد كان في اتساع القاعدة المادية لهاتين الروايتين كما هو الحال في ضرورة اتساع القاعدة المادية لنص الرواية، والمتمثل بزيادة عدد السكان، وتعقد العلاقات الاجتماعية والاقتصادية وانتشار التعليم وزيادة عدد القادرين على القراءة والكتابة، وانتشار المدارس والمطابع والصحافة والمكتبات والكهرباء، وكأنها بشائر للمدِّ الفكري والنهوض الثقافي والقومي والسياسي في الحركات الوطنية التحررية [٣٣]، والناظر في البنى الروائية سيلمس تركيز العلاقات النصية الروائية على اتساع هذه القاعدة المادية، وأول متغيرات الحياة تعليم المرأة، فاعتدال وهيام ربيبات التاجر تقي الدين في " دفاتر الطوفان " رايحات على بيـروت " [٣٤] والقطار في رحلة اعتيادية يعلن عن وجوده في المكان مخرجاً غيمات رمادية وسوداء كثيفة، تشك، تشك، شك شك، وتدور الأحاديث في المقاهي والبيوت والمدارس عن التغيير الجديد، كل وزارة وعمان بخير، رئيس الوزراء الجديد توفيق أبو الهدى يغير طاقم الملتفين حوله ومساعديه ووزرائه [٣٥]، وقلة راقبت كيف بنيت عمان بالطوب والطين، أما البيوت الجديدة فقد شيدت من الحجر المجلوب من معان [٣٦]، وأن الشباب المتعلمين لا

يريدون للحياة أن تسير تحت قيادة الانجليز [٣٧]، وأعلن اليهود دولتهم في فلسطين وصارت الإمارة في شرق الأردن مملكة وانيرت بالكهرباء حتى أصغر قرية فيها [٣٨]،

وفي رواية الشهبندر، فالشهبندر تعلم سوق المركبات واشترى اتومبيل نوع دملر يتناسب وسكناه في جبل عمان، بين درامنكو، وسكن أبو حنيك، ويعزز مكانته في السوق [٣٩] وثمة مدارس وثمة سجلات للتوثيق، فالشهبندر افتتح دفتره باسم الله في الثاني من كانون الثاني عام ١٩٣٧م [٤٠]، والطرابيش وما فيها ولا طعجة ولا نتشة تدحل من المدرسة العسبلية لعند أوتيل أنطوان [٤١]، والمختار بامتدادات رمزيته إلى الريف " حمزة المتوالي " لا تخفى عليه خافية، يذهب إلى مقهى حمدان لحضور اجتماع التجار وقت الضحى [٤٢] والشهبندر يتصدر المجلس ويتحدث عن حركة القطارات وأهميتها في تنشيط السوق وضرورة المطالبة بتجديدها وتوسيع شبكة السكك الحديدية [٤٣]، ومجيد العبكيكي يخبرهم أن الانجليز يرصفون خط حيفا بغداد عبر الصحراء لتعبيده بالإسفلت [٤٤]، وعمان تقف في سرد انبهاري جميل لتقول: وداعاً لقوافل الجمال، ومرحى لعربات القطار، شالات الكشمير والسجاد الأصفهاني، وحرير القز وجلود الخز، القادمة من بلاد العجم، إضافة إلى تمور البصرة الفاخرة والعباءات البغدادية الخاشية التي تمرّ من عروة الخاتم ومنتجات شركة نفط العراق، تجار لبنان وفلسطين ومصر يتجهون غرباً لأنهم مبهورون بالسلع الأوروبية [٤٥].

تتجلى في السرد " سلة النثريات " السردية لتنتقل من اللوحات التسجيلية والفلكلورية وتعليقات الشخصيات من خلالها في سرد سُمّي في تجارب مشابهة بالتسجيل الاثنوغرافي المرتبط بحياة متجاوزة تفارق وتتجاوز البدائية والتخلف حين يمتلكها الوعي، فيحولها إلى مادة جمالية مسرودة، بوصف انبهاري كمعادل وكلون مقابل يسجل الفرحة بمعرفة الجديد، وامتلاكه وبتحرر نسبي من الأيديولوجية التي تحكم رؤية العمل وبالاستناد إلى ديالكتيك الحقيقة الاجتماعية التي توسع من رحابه الرؤية الإنسانية للنهضة والتقدم، وتجعلها رغم احتمالات الصراع محكومة بالإيجابية، ذلك أن الممارسة النصية هي نقيض المصالحة مع الواقع الاجتماعي لصالح احتفاظها ببعدها الإنساني القيمي الخالد [٤٦] وهي ستشير في ثنايا النص الروائي إلى خطورة القفز عن الواقع لصالح الترحيب والابتهال بالتقدم، وكذلك في الإشارة إلى خطورة عزل الظواهر المادية عن الإنسان، وعن أهمية انبثاق منظومة قيم تتجاوز السائد باتجاه الجديد الذي سيحكم الحياة، ولكن العلاقة بالمكان وبإحساس

وثيق الصلة بالمكان من خلال التأريخ لهذا المكان هو مدينة عمان الثلاثينيات دعم موضوعة الكتابة بفرح عن تلك الأماكن وذلك الزمان، فلا مكان للتقويض، بل المكان كله للبناء، فالمكان في الروايتين مقدم بلا تغريب في الشارع والسوق والقطار، وحتى في تصوير نزل السرور الذي كان مكاناً للمتعة بثمن، وكان سكانه ومن يذهبون إليه معلنين أحياناً وحتى شخصية لوليتا وهي الإيطالية التي اختارت عمان مسكناً لها، وهي جنية البحر كما يحلو للشهبندر أن يغازلها، وهو لا يشغل ذهنه كثيراً بتفاصيل الحق والباطل والعسكر والثوار في فلسطين والبلاد العربية، ولما تخطر بباله عمان ينام ليله الطويل، لأنها بلدة تجير المطلوب، وتلم جراح المطرود، وتنصف الغريب [٤٧] ولكن الشهبندر يقع في مأزق الحضارة المادية المعزولة عن سياقها الاجتماعي التطوري حينما يسجن، ولم يكن في أوراقه ما يدين، بل كان فيها ما يشين كما قال الدركي لمحاميه، يدرك خطورة عزل الظاهرة المادية عن الظاهرة الاجتماعية، وهو يواجه محنة التحقيق والسجن، يقول: " كانت ادعاءاتي السابقة بالشطارة والتمدن والسعادة مجرد قشرة براقة، ما أن دخلت الامتحان حتى تمزقت وتطايرت "، [٤٨] لتبدأ مرحلة التحول في شخصية الشهبندر بعد السجن، فمن رمضان ١٩٣٧م وإلى رمضان ١٩٣٨م ولد كثير من الأطفال، ومات كثير من الناس، ومضى عام كامل من الحزن والقلق والورع على بيته، والشهبندر سائح " في ملكوت الله [٤٩]، وبالطبع فإن سجن الشهبندر وإشهار علاقته بلوليتا كان بداية لنمو الصراعات الطبقية والسياسية في المدينة، حيث اتهم بالتحريض على حرق متجر التاجر المنافس له سليم الدقر، ومع ذلك فقد ظل الشهبندر يحب عمان، ويحب حداثتها وتطورها يقول لنفسه، " ما أجمل عمان، كأن الناس في عرس دائم، ضجيج، وصخب، أزياء الشرق، وأزياء الغرب، طرابيش وشماغات، قلبق شركسي وفيصلية عراقية، عمامة عربية وبرنيطة غربية، عباءات ودوامير، وبدلات داكنة بصداري زاهية [٥٠] وفي موضع آخر من الرواية يقول: " أحب عمان، حيث لا فضل لعربي على عجمي، ولا منّة من يقيم على مهاجر ولا تجبر من سيّد على مسود، ظلت عمان تجير من استجار بها [٥١].

ولما كان تصور الإنسان لنفسه وللعالم المحيط به يرتبط بفهمه لكل من الزمان والمكان وللعلاقة المعقدة بينهما، وهو تصور مهم في فهمنا لما يكتبه هذا الإنسان عن نفسه وعن العالم الذي يعيش فيه، فالمكان والزمان من المحددات الأساسية للوجود الإنساني وللمتخيل القومي على السواء، فتصور الإنسان لنفسه فردياً وقومياً مرتبط بتصوره للمكان الذي يعيش

فيه فعلياً وجغرافياً، ومنبع للاعتزاز بالذاتية القومية والهوية الوطنية، كما أن وعيه بتاريخه التليد هو الذي يمنح هذا الاعتزاز بعداً زمنياً يدعم إحساسه بالكبرياء والفخار [٥٢]، من هنا يفسح الروائي هاشم غرايبة مكاناً لائقاً في روايته الشهبندر لنشيد العروة الوثقى " للنسور الجناحان ولنا الملعب، ولنا القول الأبي والسماح اليعربي " [٥٣] كما ويفسح مجال السرد لمقهى حمدان ليقدم ذاته كشاهد على تاريخ الأمة، وكملتقى للوطنيين والقوميين مهما اختلفوا، فيه عقدوا مؤتمرهم الأول من أجل مقاومة الاستعمار والتصدي للأطماع الصهيونية في فلسطين [٥٤] ويكون هذا المقهى أيضاً سبباً في بروز مظاهر السلطة وفي تقديم اعترافات للدرك من قبل عبد الله على الشهبندر بأنه لا يحب الحكومة، ويلتقي الباشا شيخ الأردنيين في مقهى حمدان باستمرار حيث يحيكون المؤامرات ضد أمن البلد [٥٥].

ويرتبط تصور الإنسان لذاته السائرة في التمدن والتحضر بالمكان كعلامة من علامات هذا التحضر، فها هي نجمة بطلة " دفاتر الطوفان " وعندما قررت الدخول إلى معترك التجارة في السوق بالإشراف على متاجر زوجها المتوفى تهتم بلون دكاكينها وبحسّها الأنثوي العالي المخصوص بالمكان واللون، تفتح باباً واسعاً للرزق، وجده الطريش في ظل احتدام المنافسة بين التجار الذين راجعوا تصوراتهم عن أناقة المكان بدخول امرأة حساسة مثل نجمة معترك السوق [٥٦].

إن رصد تحولات المكان في توظيفه في النص الروائي يعيد إنتاج المكان بحمولات سحر المكان أو عبقريته، وهي من صلب تحولات النص الروائي غير المفصولة عن تحولات الواقع الحضاري الذي فرض تغير علاقة الإنسان بالمكان الذي تغيرت جغرافيته، وهذا التغير الحضاري يشمل الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي وحتى الديمغرافي والمعماري، حيث أن تصور العلاقة بين الزمان والمكان محكوم بالممارسات المادية لعملية إعادة إنتاج القيم الاجتماعية، وبمدى تنوعها وتغيرها تاريخياً وجغرافياً، مما يوصل إلى جماليات لا تقل عن جغرافية ومكونات الواقع تعقيداً وتجزيئاً [٥٧]، فها هي عمان كما سردت في حديث الرحالة " قرية تسعى للتحول إلى مدينة فتبنى لها أسواقاً ومدارس ومحاكم ومصالح إدارية، ليتجاور الحجر والطين، وينقل الناس جماليات من سبقوهم في عمران بيوتهم الحديثة ويبتكرون طرائق في رفع العمران شامخاً منتصباً في طرقات متصاعدة، هؤلاء الذين يقدرون أن مدينتهم قدت من جبال شمٍ عالية، وما هي إلا بعض هضاب، لكن الزهو

بالذات يجعل السفح المنبسط عالياً فما بالك وعمان مدورة، كل ما فيها دائري، لا يضيع فيها غريب، ولا ينأى قريب " (٥٨) فعمان ﴾ هذا النص المجتزأ مكان روائي يقدم بوصفه مكاناً متخيلاً من صنع الروائي ولكنه أيضاً جزء من عالم مادي محمّل بتصورات ودلالات رمزية، وخاصة حينما حدد كمكان روائي هو مدينة عمان، ودلالاته التصورية المكانية كما هو واضح ﴾ النص ليست محايدة وموضوعية، بقدر ما هي راشحة عن تصور ذاتي وموقف سيكولوجي أخرج عمان من دائرة جغرافيتها المحضة، وحيادها الظاهري، وأدخلها ضمن الأطروحة الروائية ضمن تركيبة السرد الروائي التي تجعلنا نستحضر المكان، ودلالته ومنجزاته ضمن هيكلية العمل الأدبي التي تدخل لتحديد وتأييد جملة من البنى الاجتماعية وأشكال السلوك الاجتماعي فضلاً عن تخيل سلسلة العلاقات القائمة مع الثقافات الأخرى (٥٩)

وهذا ما بدا واضحاً ﴾ موقع آخر من السرد " إنها أرض تعيد تشكيل القدر، ينزلها العراقي مشتعلاً كرمضاء حارقة، والسوري متحوطاً كعين ساحرة، والحجازي حاملاً أوتاد خيمته، والمصري متلمساً متلفتاً خلفه، والأرمني موجوعاً، والشركسي مطعوناً، والفلسطيني حائراً قلقاً على ما ستذهب به مآل أيامه وآتيات لياليه (٦٠)، وهنا تنبني علاقة التأثير المتبادل بين الإنسان والمكان وبصورة جدلية، وهي علاقة جدلية بين طبيعة المكان الذي يعيش فيه الإنسان، وحقيقة الأنا التي تشغله، وهي جدلية لا تقتصر على الحاضر وحده ولكن تمتد بجذورها ﴾ الماضي، ويمتد تأثيرها ﴾ مسيرة الإنسان صوب المستقبل مشاركة ﴾ صياغة غاياته، وعليه يصبح المكان حاملاً معرفياً لدلالات حياتية ﴾ مرحلة ما من مراحل التطور الإنساني ﴾ التاريخ، وهذا ما أريد به حين تصبح مدينة عمان بكل علاقاتها، وبكل ابتداءاتها وتشكلاتها بؤرة مركزية، وبطلة روائية ترتبط بها الأحداث، ويرتبط بها التاريخ والحاضر ويرتبط بها الشخوص، وترتبط بها الأشياء التي تحدثت عن ذاتها كالحرير والحبر والحبال والأحذية والدامر والوتد.. وما إلى ذلك، فهي مركزية الروي وبؤرته وكل الأشياء تتحدد علائقها بمدى علاقتها واقترابها وابتعادها كهامش من هذا المتن الذي هو عمان.

وبعد فإن الناظر ﴾ هاتين الروايتين وهما "دفاتر الطوفان" لسميحة خريس، و"الشهبندر" لهاشم غرايبة لا بدّ وأن يخرج بالتوصلات التالية:

- إن الروايتين "دفاتر الطوفان" و"الشهبندر" لا تتشابهان ﴾ الإطارين المكاني والزماني فحسب، بل وتتشابهان ﴾ بعض التقنيات السردية، وتتقاطعان ﴾ تشكيل الشخصيات

وطبيعتها، ويمكن للدارس أن يقيم علاقة تناظر بين العملين، ويعود ذلك من وجهة نظر الباحثين إلى تشابه المرجعيات التي صدر العملان عنها، فقد انطلقا من مرجعية محددة تتمثل في دفتر لأحد تجار تلك الحقبة في عمان، وكان ذلك الدفتر وما دار حوله من مناقشات وتخطيطات بمثابة الحيز الذي تخلقت منه التجربتان [٦١] حيث تعيد سميحة خريس تظهير صورة عمان العامرة بالحركة والحياة والمحبة متواصلة مع روحها الإنسانية القادرة على احتضان من يلوذ بها، وتهيء له مستقراً، لذا تؤنسن الأشياء الحسية المادية كالحرير والحلقوم والزيت والسكر، لتعيد إلى المدينة نبضها الإنساني الحاني وشفافيتها مذكرة بالعلاقة الحميمة بين الناس والمكان في زمن أصبحت فيه المدن العربية مسلوبة الهوية ومحطات للعابرين، في حين أن هاشم غرايبة يعيد تظهير صورة عمان برؤية واقعية تنبت جذور الصراع الاجتماعي والسياسي من خلال التوازي بين التاريخ القديم والتاريخ الحديث في رؤية قلقة مقلقـة [٦٢]،

وهما في إعادة تظهير صورة عمان مدينة ومشروعاً تنويرياً نهضوياً قد جعلا مدينة عمان الوعاء والبؤرة، ومصدر القيمة للحراك الاجتماعي والسياسي والمعماري الذي رسم مدينة عمان بخصوصية مكانية وزمانية قائمة على جدل التفاعل بين الحياة المدينية وما تفرز من أنماط معيشية، تعود كي تصب في ذات المكان بوصفه بؤرة مركزية لهوامش متعددة تقترب وتبتعد أكسبها النص الروائي نسقاً تجميعياً اكتسبت فيه الحوادث بكل جزئياتها قيمتها ودلالتها وعلاقاتها الوجودية أيضـاً [٦٣]، جاعلاً النص الروائي مدينة عمان بؤرة مركزية لمشروع حضاري تنويري نهضوي امتلك شروط تطوره وتحولاته التي نقلت مدينة عمان من مرحلة إلى أخرى ملقياً الضوء على دور الاستعمار ودور الحروب المحتملة والتي سبقها النص الروائي بعدد من السنين في التمهيد للنقلات النوعية الكبرى في حراك المجتمع والتي صارت المدن عنوانه الرئيس، وصارت الرواية ملحمته البرجوازية،

فهي انتقالات وهجرات وتحولات كبرى رافقها تحولات فكرية علمانية دعت إلى فصل الخطاب الديني عن خطاب الدولة الحديثة التي جعلت المدينة مفهوماً يتمحور حول كونها طرازاً متميزاً للحياة الاجتماعية والإنسانية [٦٤] ينشأ هذا الطراز عن ديالكتيك اجتماعي يتراكم في الزمان والمكان، مما يؤدي إلى انتشار تأثيرات لحياة حضرية مدينية خاصة، يمتد تأثيرها ليشمل سكانها وأهلها بصرف النظر عن مسألة تجانسهم الاثني، فالمدينة تجمعات

سكانية كبيرة وغير متجانسة تعيش على أرض محددة نسبياً مهما اتسعت[٦٥]، ولذلك لم تكن المدينة وهي عمان في هاتين الروايتين معمية الاسم، بل كانت واضحة في حضورها واسمها، ذلك أن الاسم الذي جرى تجذيره في النصين الروائيين والإشارة لكونه حمل اسماً تاريخياً هو فيلادلفيا وما عنى ذلك الاسم من كونه يعني مدينة الحب الأخوي أسس في الدلالة لانصهار أعراق اثنية جديدة تجمع العربي إلى الشركسي إلى الأرمني، لقد حضرت عمان بوصفها واقعاً، وبوصفها رمزاً لأحلام في طريقها للتحقق مما حولّها من بيئة جغرافية واجتماعية إلى مشروع تنويري نهضوي وكأن النصوص الروائية تشيد بجانب المدينة التي تبنى وتشاد مدينة أخرى من الأحلام والآمال.

- لقد كان النّصان الروائيان بمثابة ذاكرة تاريخية للاجتماعي والسياسي تعيد انتاج مرحلة مرت بها عمان الثلاثينيات، وتفرع الذاكرة الجمعية والذاكرة التاريخية بوصفها ممارسة نصية حاضرة، تؤسس لنشوء فرد حُرٍّ هو موضوع العلاقات الاجتماعية في الرواية التي يعاد كتابة تاريخها من منطلق الراهن، وهنا سيتم الاعلاء من شأن السياق العماني الذي سيعاد انتاجه بتأويلات مختلفة، وكان من مآزق هذين العملين وضع السياقات التاريخية بأواليات الاقصاء والابعاد والاستحضار التي تصبُّ ي المحصلة في كتابة تاريخانية تذهب مذهب غادامير الذي يرى أن لا سبيل إلى معرفة الماضي إلا في ضوء فكرة أنه أفق مرن ومفتوح، ومع ذلك تبقى معرفته وهي تنصهر بالضرورة مع أفق الحاضر معرفة متكهنة، وعلى حد صراطي بين الحقيقة والتخييل، فليست المعرفة المتحصلة في النصين الروائيين معرفة حقيقية بما كان بقدر ما هي منصهرة في أفق حاضر ويرنو إلى المستقبل، وهذا ما أسماه غادامير بانصهار الآفاق المنتج لأفق جديد قد يلفظ السلبيات والتحيزات ويحض على التسامح بوعي مزدوج أسماه غادامير بالإدراك التأويلي الذي يعني أن انصهار الآفاق سيقود إلى تسوية للاختلافات التاريخية كي يتمخض عن أفق واحد جديد يردم الهوة التاريخية بين الماضي والحاضر بعلاقة المفسر والنص [٦٦]، وهذا الإدراك التأويلي بانصهار الآفاق لصالح أفق جديد يحض على التسامح ولفظ السلبيات والتحيزات هو أحد مرامي تنويرية هذين العملين اللذين يغادران أفق الواحدية لصالح التعدد والاختلاف، والهوامش المثرية، ومناطق الما بين التي يكمن الوعي فيها، وهنا يصبح خطاب المتخيل الروائي خطاباً فائضاً عن الواقع، بل وقد يكمل نواقصه باتجاه استشراف المستقبل، هذا بالإضافة إلى تعويل النص

الروائي وانفتاحه باتجاه التاريخي والميثيولوجي وإن جاء على حساب السرد المباشر من باب تداخل الأجناس وانفتاح الرواية كجنس أدبي على الكثير من السرديات بمختلف تمظهراتها، وعلى الشعرية بمختلف صورها الخطابية حتى وهي تقيم معماراً من الإنشاء الشعري الممكن فصله عن سير الأحداث في مشاهد وصفية واضحة المعالم.

- لقد تمثل النصان الروائيان مدونة الفكر الميتا اجتماعي والذي أعيد انتاجه في النصين بتوفيقات وتجديدات أضفت عليه قوة، فوضعته في السياق التاريخي بوصفه راشحاً عن مفهومات الأصالة والهوية الثقافية المخصوصة، وكذلك بوصف هذه المدونة الاجتماعية مدونة حميمية من الصعوبة بمكان أن يجري تجاوزها أو التسامح بشأنها جرى تدويها وتدوين ما كان شفاهياً فيها، وقد اتخذت رواية دفاتر الطوفان لسميحة خريس تقنية البوح والعاطفة في مساجلة الواقع الاجتماعي، فها هما العاشقان المرضة اسمهان والمدعي العام عبد الرزاق، يكبحان جماح الرغبات، ويحتالان على الممارسات وصولاً إلى متعة مبتورة حيث يرابطان عند تخوم العذرية، ووحده الحرير الخليع الخالع المخلوع يمضي إلى نشوته حتى النهاية (٦٧) وها هي نجمة تقيم صالونات الاستقبال النسائية اسبوعياً بوجود نساء عازفات: شحرخان وفايزة وغيرهما (٦٨)، وحتى أبو حنيك وهو كلوب باشا يتدخل في اللبس ويحافظ على التقاليد (٦٩)، لقد حفلت المدونة السردية لهاتين الروايتين بتفصيلات وخصويات تؤشر إلى الألوان والنكهات والطبقة الاجتماعية، وتؤشر إلى الجسد كخصوصية تحاط بالأسرار والكتمان، وهي في كل ذلك تجترح كتابة جريئة تعنى بالمهمش والمسكوت عنه غير آبهة بضغط النسق الثقافي السائد، فالنساء حين يغنين يا قضامة ناعمة ويا قضامة مغبرة، يرجئن بحس أنثوي بقية الأغنية (٧٠)، وللنساء المستحمات في الحمام العمومي (سبيل الجوريات) نظرات مستفزة لا توقفهنّ عن الغنج الخفي، وهن يدعكن أجسادهن بالليفة الخشنة حتى تتوهج بلون وردي دام (٧١)، كما أن اسمهان تشير إلى أن سندريلا رمز هام لدور الحذاء في حياة المرأة، خاصة وأن الحاج تقي الدين وليلة ارتداء نجمة لحذاءٍ صرعة، قد حلم بالأرض مبلطة مثلما رآها في القدس والسلط (٧٢)، وهذه من التقاطات الرواية الباعثة على الدهشة والافتتان.

ويبدو الفكر الاجتماعي مدركاً لأواليات توافقاته التي تتم أحياناً وفق قواعد المواضعة والتواطئ، ولكنها تظل محتفظة بقدرة متعالية على الاملاء والارساء وإعادة الانتاج، فها هو المحامي عبد الرزاق الشعبي يقول: " في الأزمات سيكون هناك مثاليون وأبطال ولكن المجتمع

لا يقوم بهم، تبادل المنافع هو الأساس " [٧٣] وهنا يتفلت النص الروائي من الواقع نحو التعالي ليكون معبراً عن حالة وعي ممكنة، وليست متحصلة بالضرورة، بالانحياز إلى المقولات بوعي موارب يرى في رحم المستقبل أكثر مما هو عليه حقيقة، ومما هو مرشح لخلخلة كل السوائد والمهيمنات في الحياة الاجتماعية التي تتخذ لبوس اليقين وصفة التأبيد.

والناظر في نص الشهبندر أيضاً سيجد الخطاب المساجل للقضايا والفكر الاجتماعي السائد، ذلك أن الأدب في وجه الأعراف الاجتماعية ينشر معرفة، وأحياناً ينشر الحقيقة حول عالم مكبوت سري يضاعف من قدرة العقد الاجتماعي على النمو بكشفه للمسكوت عنه فيه، بكشفه لغرابته المزعجة، عبر التحول النصي إلى إبداع حافل بلذة النص، وبخطاب أكثر مرونة، وأكثر حرية، يعرف كيف يُسمي ما لم يكن بعد موضوعاً للتداول الاجتماعي كألغاز الجسد، والمسرات السرية، وحتى المخازي والكراهيات [٧٤] فها هو عبد الله النوري الملقب بشارلي لأنه كان يقلد شارلي شابلن يتحدث عن أهله الذين يعملون ثنايا ذهب ويبيعون نكاشات بريموس ويشحدون ويكرهون [٧٥]، ومن النص الروائي أيضاً ما سرده المسحراتي عن ذاته بكتابة تهكمية ساخرة حين يقول: اشتريت بغلاً، ونزلت اشتغل عليه بالسوق، طلع البغل مسروق، وتعرف عليه أصحابه، المنحوس منحوس لو علقوا برقبته فانوس، توسط لي الحاج سليم عند الحكومة فصرفوا لي جحشاً، وعينوني ساعي بريد، هو صحيح اشتغل على جحش الحكومة أكثر من الحكومة ونقلت له بضاعة ببلاش قد الجحش مرتين [٧٦].

ومن الجدير ذكره أيضاً أن الروايتين قد حملتا صورة مشرقة للمرأة، وقد تكون هذه الرؤيا المشرقة متفلتة من الواقع الاجتماعي باتجاه وعي ممكن أكثر مما هي كائنة في إطارها الموضوعي، ومن أهم صور هذه الرؤيا للمرأة، زواج اسمهان المسيحية من عبد الرزاق وهو مدعي عام مدينة عمان، والتسامح الديني ازاء هذا الاقتران، والاكتفاء بما يشبه الوحمة التي ظهرت خلف أذن اسمهان والتي تراءت لحماتها بما يشبه كلمة الله حيث تم عقد القران بهدوء تام [٧٧]، وكذلك رضى الشهبندر بخلفته من البنات، حيث يقول: " ذات صباح طري بعد أن رزقت بالبنت الرابعة ليلى، قررت لنفسي وأعلنت لزبائني أني أبو سلمى والي مش عاجبه يشرب البحر، بعد البنت الرابعة صارت خلفة البنات موقفاً أدافع عنه، وأتباهى به ولما ولدت الخامسة كلثوم أولمت ثم اصطحبت شمس، والمولودة الجديدة إلى رام الله، كان أسبوع عسل بحق " [٧٨]، وكأن هذا الموقف الليبرالي هو موقف سابق لشروطه الموضوعية التي كانت

تضيق كثيراً فيما يتعلق بقضية المرأة، تبرره الغاية النبيلة والاحتفاء السردي بعمان والتبشير بتكميلية النص في القادم من الأيام، والقادم من التحولات، بوصف أنه كتب بوعي اللحظة الراهنة، والكتابة هنا ليست كتابة في درجة الصفر، بل هي كتابة بتدخل سردي تقريبي يعيد انتاج ما حدث ويحتمل الرهان على وعي ممكن وصورة أخرى مغايرة أو ممكنة.

ثمة مسألة أخرى يجدر الإشارة إليها في رواية الشهبندر وهي متعلقة بجرائم القتل التي توالت في نهاية الرواية، وهي بداية نهاية أشار إليها السارد الشهبندر منذ ابتداء الرواية " تكسرت عظامي، وانبعج بطني، اذكر أن فمي كان ممتلئاً دماً وزجاجاً [٧٩]، فالرواية استشرفت موت الشهبندر في بداية بعدية يتم البدء منها بسرد الحوادث بعد وضع النهاية، أي بعد ما ينتهي الحدث، ويكون في الزمن الماضي قريباً أو بعيداً، وتكون للذاكرة في هذه البداية سلطة قوية لأنها تعمل على استرجاع كامل كالعد العكسي بعد وضع النهايـة [٨٠] والواقع أن انتهاء الرواية بجرائم قتل لم توضح ملابساتها بدرجة سردية كافية، حيث يكتفي الشهبندر يتذكر قتله بلا ضغينة يؤشر إلى اندحار المشروع العقلي التنويري الذي حمله الشهبندر، وخاصة عندما انشرح قلبه لكتاب الفتوحات المكية لابن عربي، عل الله يفتح عليه، فقد كان في ارتباطه بابن عربي يرمز إلى أفكار تنويرية مؤدلجة تجمع بين الأصالة والمعاصرة، وتجمع بين السعي نحو الحرية ورخاء العيش، لصالح احتمالات بروز مشروعات جديدة أخرى مستنبطة رغم كمونها في رحم الآتي غير المتكهن به على وجه اليقين.

ولا ينغلق البحث عند هذه الحدود من الدراسة بل إن مفتوح على دراسات تأويلية أخرى تجلي ما في هذين العملين من جماليات.

- **الهوامش**

١. ينظر: لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، ط١، ١٩٨٥: ١١.

٢. تنظر: ماجدة حمود، الخطاب القصصي النسوي، نماذج من سورية، دار الفكر، ط١، ٢٠٠٢: ١٣.

٣. ينظر: جورج لوكاتش، الرواية كملحمة برجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩: ٧.

٤. ينظر: والسن مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة (د.ط)، ١٩٩٢: ٢٠.

٥. تنظر: سميحة خريس، دفاتر الطوفان، منشورات أمانة عمان، ٢٠٠٣.

٦. ينظر: هاشم غرايبة، الشهبندر، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

٧. تنظر: هدى أبو غنيمة، مدينة عمان في " دفاتر الطوفان " تظهير الصورة بين رؤيتين، الرأي الثقافي، ع ١٢٤٥٠: ٢٦.

٨. ينظر: عبد الله ابراهيم، السرد والموروث القديم، توظيف الموروث البابلي في القصة العربية المعاصرة، افكار، ع١١٣، ١٩٩٣: ٢٩.

٩. ينظر: هاشم غرايبة، الشهبندر، ٤٦-٤٩.

١٠. تنظر: سميحة خريس، دفاتر الطوفان، ١٤٠-١٤٥.

١١. ينظر: والسن مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترج حياة جاسم محمد: ١٧٣.

١٢. تنظر: سميحة خريس، دفاتر الطوفان: ١١.

١٣. ينظر: ابراهيم السعافين، تحولات السرد، دار الشروق، ط١، ١٩٩٦: ٢٣١.

١٤. تنظر: سميحة خريس، دفاتر الطوفان: ٢٥.

١٥. ينظر: هاشم غرايبة، الشهبندر: ٢١٧.

١٦. تنظر: سميحة خريس، داتر الطوفان: ١٤ ؛ ١٦ ؛ ٣٧ ؛ ٤٦.

١٧. ينظر: والسن مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد: ٧٧ ؛ ٩٤.

١٨. ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، ع٢١، ٢٠٠١: ٢١١.

١٩. ينظر: شكري عزيز الماضي، الرواية العربية الحديثة والتراث، جرش، ع١، ٢٠٠٤: ٦٠.

٢٠. ينظر: خليل الشيخ، البناء السردي في الرواية النسوية الأردنية، دفاتر الطوفان، نموذجاً، ندوة السرد النسوي الأردني، منظور جديد، ١٤-١٥-٦-٢٠٠٤، أمانة عمان: ٩.

٢١. نفسه: ٩.

٢٢. ينظر: هاشم غرايبة، الشهبندر: ٩ ؛ ١٠.

٢٣. ينظر: هاشم غرايبة، الشهبندر: حيث تعرف ابنته سلمى بنفسها قائلة: أنا سلمى على سن ورمح، ابنة الشهبندر الكبرى، أول من ركب الاتومبيل في شوارع عمان مثيرة الغبار واللغط ؛ ٢١ وفي موضع آخر تقول: يضع يده على كفي (الأب) تسافرين إلى بيروت وتدرسين فـي (AUB) إذا مش عاجبك الطب، نشوف اللي يعجبك ؛ ٢٢.

٢٤. ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٢: ١٢٧.

٢٥. تنظر: سميحة خريس، دفاتر الطوفان، ١٤، وتشير الرواية إلى إرادة اسمهان في الجمع ين القدرة على الحياكة والقدرة على العمل التمريضي تلك المهنة التي تختلط في أذهان العامة بما يمكن تسميته بالخادمة، تخرجها مهنتها ليلاً أو نهاراً من البيت مرتدية المريول الأبيض، حاملة حقيبة محملة بالإبر الحادة، ولفائف القطن ؛ ١٤، هذه الأسمهان تجلس أيضاً إلى ماكينة السنجر يصفها السرد: " لما رأت بهاء الأحمر في سحر الحرير ماجت كأنثى ذكية، وراحت تعمل ابرة السينجر في النسيج وتعيد تشكيله ؛ ١٥.

٢٦. ينظر: نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩: ٧٥.

٢٧. تنظر: رزان محمود ابراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، ط١، ٢٠٠٣: ٢٦.

٢٨. تنظر: سميحة خريس، دفاتر الطوفان: ٢٩٩.

٢٩. ينظر: لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: ٢٤٠.

٣٠. ينظر: شكري عزيز الماضي، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، دار الشروق، ط١، ٢٠٠٣: ٥٢.

٣١. تنظر: سميحة خريس، دفاتر الطوفان: ١٧٨.

٣٢. نفسه: ٢٠٣.

٣٣. نفسه: ٢٢٠.

٣٤. نفسه: ٢٤٥.

٣٥. نفسه: ٢٦٣.

٣٦. نفسه: ٢٩٠.

٣٧. ينظر: هاشم غرايبة، الشهبندر: ١٤.

٣٨. نفسه: ٢٦.

٣٩. نفسه: ٣٨.

٤٠. نفسه: ٣٨.

٤١. نفسه: ٣٨.

٤٢. نفسه: ٤٠.

٤٣. نفسه: ٤١.

٤٤. ينظر: لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: ١٩٨.

٤٥. ينظر: هاشم غرايبة، الشهبندر: ١٢٥.

٤٦. نفسه: ١٦٦.

٤٧. نفسه: ١٦١.

٤٨. نفسه: ١٨٧.

٤٩. ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة: ١٨٨.

٥٠. ينظر: هاشم غرايبة، الشهبندر: ٧٢.

٥١. نفسه: ٩٣.

٥٢. نفسه: ٩٤.

٥٣. تنظر: سميحة خريس، دفاتر الطوفان: ٢٨.

٥٤. ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة: ١٨٤.

٥٥. تنظر: سميحة خريس، دفاتر الطوفان: ٢٤٦.

٥٦. ينظر: نفسه: ٢٤٦.

٥٧. ينظر: ريتشارد فان ليوفن، المدينة النمطية، المكان مجازاً في ألف ليلة وليلة، ترجمة فاضل جتسكو، الآداب، ع٩، ١٠، السنة ٤٥، ١٩٩٧م: ٨٣.

٥٨. تنظر: سميحة خريس، دفاتر الطوفان: ٢٥٤.

٥٩. ينظر: خليل الشيخ، البناء السردي في الرواية النسوية الأردنية: ٩

٦٠. تنظر: هدى أبو غنيمة: ٢٦، مدينة عمان: ٢٦ مصدر سابق.

٦١. ينظر: صبري حافظ، الحداثة والتجسيد المكاني، فصول، مج٢، ع٤، ١٩٨٤: ٦٥.

٦٢. ينظر: ابراهيم خليفة، علم الاجتماع والمدينة، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، ١٩٨٣: ١٥.

٦٣. ينظر: حسين رشوان، علم الاجتماع والمدينة، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية: ٤٤.

٦٤. ينظر: ديفيد كورنز هوي، النص والسياق، ترجمة خالدة حامد، الثقافة الأجنبية، ع١، السنة التاسعة عشرة، ١٩٩٨: ٤٦.

٦٥. تنظر: سميحة خريس، دفاتر الطوفان: ١٧.

٦٦. نفسه: ٢٧.

٦٧. نفسه: ٣٣.

٦٨. نفسه: ٣٥.

٦٩. نفسه: ٣٧.

٧٠. نفسه: ٣٥.

٧١. نفسه: ٤٨.

٧٢. تنظر: جوليا كرستيفا، زمن المرأة، ترجمة بشير السباعي، ألف، ع١٩، ١٩٩٩: ٢٠٥.

٧٣. ينظر: هاشم غرايبة، الشهبندر: ٣٦.

٧٤. نفسه: ١٩٠.

٧٥. تنظر: سميحة خريس، دفاتر الطوفان: ٢٠١.

٧٦. ينظر: هاشم غرايبة، الشهبندر: ٢٠.

٧٧. نفسه: ٩.

٧٨. نفسه: ٢٧.

٧٩. ينظر: شعيب الحليف، وظيفة البداية في الرواية العربية، الكرمل، ع٦١، ١٩٩٩: ٩٢.

الرواية العربية
إشكالية الديمقراطية بين الوعي والتكريس

• سليم النجار

• مقدمة:

النهايات مراوغة، وما بين البداية والنهاية مجهول، لكن الأسوأ، أن تبدأ.

هل من الممكن الحديث عن الرواية التي تصدمنا لكونها رواية جديدة أو تجريبية، دون بناء صرح ضخم يحاول أن يبحث عن هذا الفن الروائي من جميع نواحيه؟ ودون النظر إلى طبيعة عصرنا وحيويته وظروفه؟

لنبدأ دون أية فرضيات عن الحياة في عصرنا، فقد يقول البعض إن عالمنا معقد لدرجة أن أي شيء نقوله عنه يبدو صحيحاً. لكن بالنسبة لطبيعة الرواية الآن، فقد يكفي أن نشير لم نعد نؤمن بالقصص، ولم تعد نختارها كعربة تحمل مشاعرنا العميقة، ببساطة لم نعد نهتم بالسرد الروائي.

ومن ناحية أخرى، أن كل الاتجاهات الأدبية التي ظهرت في القرن الماضي، وبدايات القرن الحالي، كانت محاطة عموماً بمظاهر الصراع الاجتماعي، من أجل الحداثة، وفي عصرنا فإن الفن يعتبر قوة مضادة في صراع مع بلادة وسخافة العصر. وبصيغ كلامية دفاعية توضح شرعية الفن الحديث، وكل جيل من الأدباء يزعم أنه يتكلم لغة العصر وهو بذلك على خلاف مع أسلافه، وكل جيل من الروائيين يزعم أن صلته بالواقع تتنكر لكل واقعية أسلافه،

هذه المناورات الدفاعية بدت مضخمة، حتى لم يعد يدهشك أن يقول أحد القراء أن "التقليد والموهبة الفردية" واضح وضوح "الأرض والخراب"، ومع ذلك لا يوجد في الرواية المعاصرة غير التقليدية كثير من الصراع الاجتماعي.

ومن الطريف ملاحظة أننا لم نحل أبداً مشاكل الشخصية الإنسانية كما طرحها عصر التنوير، ووسط المفاهيم المختلفة التي بين أيدينا، ضاع منا السؤال الحقيقي، والآن، وبطريقة غريبة، فإن موقفنا مشابه لموقف القرن الثامن عشر، ونعتمد، بتفاؤل عقلي، على النتائج المفيدة للتعليم أو بالأحرى التكولوجيا، وربطنا ذلك بمفهوم رومانسي على الوضع الإنساني، وصورة سلبية ومنعزلة للإنسان.

كان القرن الثامن عشر عصر القصص العقلية المجازية – والحكايات الأخلاقية. وكان القرن التاسع عشر – بشكل عام – عصر الرواية الكبير، وازدهرت الرواية بدمجها الفعال فكرة الفرد بفكرة الطبقة. ولأن القرن التاسع عشر كان فعالاً ومهماً. ولأن – ولنستخدم معنى ماركسياً – النموذج والفرد يمكن رؤيتهما مندمجين معاً، فإن حل المشكلة التي أثارها القرن الثامن عشر يمكن أن يؤجل، وظل الحل مؤجلاً حتى الآن. والآن حيث أن بنية المجتمع أقل حيوية وإثارة مما كانت عليه في القرن التاسع عشر، وحيث أن اقتصاد الرفاهية أزاح نمطاً معيناً من التفكير، وحيث أن قيم العلم لها الكلمة الأخيرة في الفعل والاقتداء، فإننا نواجه في وضع مظلم ومضطرب مأزقاً رافقنا، ضمناً، منذ عصر التنوير، أو منذ بداية العالم الجديد المتحرر مهما كان الوقت الذي بدأ فيه. ومن المدهش أن الرواية الحديثة، المعينة كثيراً بالعنف، تحتوي على صور قليلة مقنعة للشر. وعجزنا عن تخيل الشر هو نتيجة لتصورنا الدرامي المتفائل والساذج عن أنفسنا التي نكتب عنها، والصعوبة التي تواجهنا حول الشكل الروائي، والصور من التشبيه والاستعارة. وميلنا لإبداع أعمال شفافة أو صحفية – هي أحد أعراض وضعنا الروائي الحالي، الشكل الروائي نفسه يمكن أن يشكل إغراء في حد ذاته، حيث يجعل من العمل الروائي خطورة صغيرة تتضمن الذات، وفرداً مكتفياً بذاته في الواقع، نحتاج إلى أن نبعد اهتمامنا عن ضرورة ذلك الحلم المسلي للرومانسية، بعيداً عن الرمز "الجاذب"، الفرد المفتعل، والكل المزين، وتسعى نحو الإنسان الصلب الحقيقي، وترى في ذلك الإنسان الجوهري الأساسي الصلب غير المحدد، قيمة تفوق كل معتقدات الليبرالية الأساسية، والفن العظيم فقط هو الذي ينعش بالإغراء، ويهزم محاولاتنا حين نستخدمه كسحر على حد تعبير الشاعر أودن.

• **نقد التابوهات:**

الاختلاف حول الموروث الفكري هو خلاف ومن ثم فهو صراع، غير أن هذا الصراع لا يعني التراث في حد ذاته لأنه صراع حول من يمتلك الحاضر ويملأ فضاءه. وهذا أمر طبيعي ولا يخص الرواية وحدها وإن كان يتجسد فيها أكثر من غيرها. ولأن المقصود هو الحاضر فإن هذا واقع معقد جداً، خاصة في بيئة تعاني التبعية للماضي والحاضر المختلف. ولأنه واقع يعاني التخلف فمن سمات واقع كهذا كثرة التابوهات التي تعد التابوهات السياسية والدينية أهمها. وإذا كانت هذه تمثل مخزوناً دلالياً يصبح به المخيال الاجتماعي فإن عدم تناولها بالبحث والتحليل يعد من اللامنطوق واللامفكر فيه، إنه لغريب أن تقدم بعض الروايات العربية مشروعاً نقدياً اجتماعياً وتحجم عن تناول هذه التابوهات التي تديم حياة النقد الاجتماعي في الوعي والواقع.

إن السكوت عن هذه التابوهات وإعفاءها من النقد يقدم السند التبريري لاستعمالها استعمالاً لا إبداعياً فدفع ثمنه غالياً على المستوى الفكري والاجتماعي والسياسي. غير أن هذا السكوت لا يعني جهل المشاريع النقدية بهذا المحرم المعرفي الذي لا يظهر إلا في أسلوب روائي خافت يتطلب من القارئ تكويناً عالياً. وقدرة فائقة على الاستنتاج وقراءة ما بين السطور. اللجوء إلى ذلك أو تحليل النص الروائي الحداثي على ذاته في هذا الموضوع يجعله نصاً لزجاً، وهنا لا يصدق وصف (أركون) "سوسيولوجيا التستر"، بل ما يمكن وصفه "انطولوجيا التخلي" وأعني بذلك الإقدام الواعي للنص النقدي الحداثي على تناول موضوعات لها سند انطولوجي (بالمعنى الميتافيزيقي أو الاجتماعي)، وإحجامه عن تناول ما يسند هذه الموضوعات، هذا التستر يجعله نصاً متأزماً، ولكنه يجعله أيضاً نصاً نخبوياً لأن مدارات هذا التستر تتطلب أدوات تعبيرية عالية، ولذلك يتطلب وعياً خاصاً. وبملاحظة الاختلاف بين روايتي "أحياء في البحر الميت" لمؤنس الرزاز، و"نزل المساكين" للطاهر بن جلون، يمكننا أن نفترض ما أعتقد أنه حقيقي، وهو أن ما لدينا الآن في مجال الرواية ليس حركة جديدة ولا مدرسة جديدة، أو جماعة جديدة أو تياراً جديداً أو ادعاء موحداً لأي شيء، ولا رد فعل لأي شيء ولا مؤامرة أيضاً.

ومن ناحية أخرى، يمكننا أن نفترض، من التشابه بين الروايتين، ما أعتقد أنه حقيقي أيضاً، وهو أن هناك بعض السمات المشتركة للروائيين، إحساساً عاماً بما ليسوا هم جزء

منه، حماسة مشتركة ومميزات معينة مشتركة في التقنية والصوت، وهذا التشابه والاختلاف يشير إلى السبب الذي جعل ما لدينا من نقد وصفي قليلاً جداً لا يكاد يعتد به، والذي يمكن أن يساعدنا في فهم الروايتين.

• **أحلام مسروقة**

تبدو المفارقة معنى يعادل الضرورة التي تعلّل الكتابة، حكاية المقموع والمكبوت، أو الحكاية المختلفة للحكاية الظاهرة، هي علّة الكتابة **(أحياء في البحر الميت)**[1]. هكذا ينهض الكلام على مستوى المتخيل السردي كاعتراض، كنقد. إنه حكاية لحقيقي مدفون في الصمت.

يخفي الجذر (عناد) هذا الحقيقي في زمن هو تاريخ له (ماضيه). وحين يحمله السؤال على النطق به يموهه. يموه عناد حكاية (ماضيه) حين يلح عليه سؤال أمانيه من تحت قدمه لابد أن يبقى المظلوم تحت سلطة ظالمة، فحامل السؤال شريك للمظلوم في تمرده.

ورقبة (الأماني) هي أيضاً رقبة (عناد)، شبهه، أو كلامه القادم، لذا فالظلم يجب أن يبقى مدفوناً لا في ماضي الزمن وحسب بل أيضاً في حاضره ومستقبله... وليتأبد التاريخ بسلطة الجذر وقوته، ولتبقى المعادلة بين الظالم والمظلوم مقلوبة بذريعة الأخلاق، هكذا، وعندما يضع عناد رقبة ماضيه إنما يضع المظلوم مكان الظالم، والجذع تحت سلطة الجذر، والمستقبل تحت حكم الماضي. وهو إذ يفعل إنما يمارس قوة يعطيها المجتمع عندنا للجذر، ويخوله أن يقول عن ماضيه "تلك المرأة الملعونة".

عناد وماضيه وصراع حول التأبيد والتغيير، حول الجهل والمعرفة، الظاهر في علنه والمكبوت في صمته المموه والحقيقي.

صراع لا تكافؤ فيه في ميزان القوة والسلطة، ولا في كفة السائد المائل إليهما. لذا يبحث من في الكفة الأخرى عن الحقيقي في ذاته الشائلة. حقيقي قد لا يجد كلاماً له إلا في المتخيل، أي في الكتابة، فهي واقع قوله وهو ضرورتها. تنقل الكتابة الحكاية من واقع إلى واقع. لا تحاكي الحكاية الحكاية، لا تماثلها لأن الكتابة تبدعها، والإبداع اختلاف يكشف الحقيقي ويضمر وظيفة التغيير.

"ذهلت، ضربت رأسي في الجدار فشج، رش الدم سترة الرائد، وسألت كلماتي نزفاً:

- أنا لاجئ في دولة العرب القومية؟ سأكتب شاكياً إلى الريس.

قال الرائد يبتسم:

- أنا شخصياً أشرف على بريده، أراقب الرسائل.

فغرت فاهي:

- حتى رسائل الريس؟

هز رأسه بالإيجاب، قلت مستيئساً محاصراً:

- سأشكو للمشير.. سأذهب من فوري إليه

أطلق الرائد ضحكة مجلجلة:

- أشكو العصابة لزعيم العصابة!

وكانت جدتي تسائل نفسها حين تكذب عجباً تراه بعينها أو تسمعه بأذنيها:

- حلم أو علم؟

فتساءلت إن كنت في الحلم أم في العلم."[٢]

ومن هنا، يمكن للمرء أن ينتقد خطأ فكرة التغيير التي تنفي للحرية، فمهما تحدث المرء بالمصطلحات عن استعادة الوحدة الضائعة، فإنه على خلاف دائم مع الواقع، فالواقع ليس كلاً معطى، وإن فهم هذا مع احترام المصادفة وغير المتوقع، يعتبر أساساً للخيال في مواجهة الوهم، وإن إحساساً بالشكل الذي هو أحد أركان رغبتنا للتسلية والمواساة، يمكن أن يكون خطراً على إحساسنا بالواقع كخلفية خصبة منحسرة. وفي مواجهة تسليات التغيير، والعمل الشفاف النقي، والواقع الوهمي المبسط. يجب أن نشير للقوة المدمر لفكرة الشخصية الطبيعية غير المؤطرة في موضة معينة.

هذا ما فعله تحديداً الطّاهر بن جلّون في روايته **(نُزل المساكين)**[٣]، الناس الواقعيون مدمرون للواقع، والشيء الطارئ أو محتمل الوقوع مدمر للوهم ويفتح الطريق للخيال. فكر في الكتّاب المغاربة الباحثين عن الطارئ، وبالطبع فإن الكثير من الشيء الطارئ والعارض في الرواية قد يحول الفن إلى مداخلة في علم الاجتماع، ولكن حيث أن الواقع غير كامل، فعلى

الأدب ألا يخاف كثيراً من عدم الكمال. وعلى الأدب أن يقدم دائماً صراع بين الناس في الواقع والناس في الزاوية الاجتماعية، والمطلوب مفهوم أكثر قوة وتعقيداً، للمفاهيم في الأخلاق والسياسية، والأدب، في معالجتها لأمراضها الخاصة، وهذا ما سرده الطّاهر بن جلّون، في روايته نزل المساكين، حيث أمد القارئ بمفردات جديدة للتجربة الإنسانية، وبصورة أصدق للتغيير، بهذا، وحين نجدد إحساسنا بالمسافة، يمكن أن نذكر أنفسنا أن الرواية أيضاً تجيش في منطقة تبدو فيها كل الجهد الإنساني فاشلاً، ربما الطّاهر بن جلّون استطاع أن يخلق على المستوى الأعلى ناساً وصوراً.

"أناس محدودون في لباسهم كما هم في عقلهم، يهتمون بالأخلاق، بالأعراف الاجتماعية، ساعون لأن يكونوا ضمن القانون، أي أن يكونوا جزءاً من هذا الوسط المرعب لأكثرية خاضعة تسمح لنفسها عندما لا يكون ثمة خطر كبير بأن تنتقد الحكومة بقولها إن الفساد قد استشرى في البلاد والناس".[٤]

إن الغاية المثلى التي سعى إليها الطّاهر بن جلّون، في رصده للناس والصور الاجتماعية، هي تأمل الفكر الاجتماعي على نحو يتسم بالمباشرة، ولأن هذه الغاية المثلى بعيدة المنال فعلى الرواية أن تكون شفافة قدر المستطاع، ذلك أن عدم الشفافية ينطوي على تهديد خطير قد يؤدي بالعلامات الاجتماعية إلى حجب العيان المباشر فلا تسعف من ثم بتأمل الفكر مباشرة، كما قد تؤثر في الفكر أو تلوثه بشكلها المادي الوسيط والمتطفل. وبذلك تسقط الفكرة الاجتماعية في أحيولة الاحتالات التي تنطوي عليها اللغة والتعبير وقد تتأثر بأشكال دوال اللغة، مما يؤدي والحال هكذا إلى افتراض علاقة سببية بين الرغبة في الكتابة والرغبة في ظفرها بما هو حق، ويعد ذلك وضعاً شديد السوء، وعلى سبيل المثال، هل بقدرتنا التيقن من أن الفكرة الاجتماعية التي طرحها بن جلّون عن العلاقة بين الذات والموضوع ليست متأثرة بالتساؤل البصري، الذي ينطوي عليه هذا المصطلح، أو ليست متأثرة بحقيقة أنهما يتشابهان صوتياً إلى حد بعيد؟ والأخطر من ذلك حالة التورية التي تعد خطيئة في حق العقل نفسه إذ يتسم اعتبار العلاقة العارضة أو السطحية بين الأفراد علاقة مفهومية، فتنحين ماهية هذه العلاقة، بوصفها تنشأ بين المعنى والغياب، وتعتبر التورية الوسيط بين المعنيين، وتتسبب بذلك في تلويث الفكر.

"أه هذه الأكثرية التي تدندن باستيائها بدون نتيجة! التي تقول إن المراكشيين أناس ذوو خصال حميدة ولكنهم مع الأسف مأخوذون بخناقهم بصعوبات الحياة اليومية، بخوفهم من أن يصحوا يوماً معوزين، أو أن يشي بهم بواب العمارة الذي يكوّر خواتيم الشهر معطياً كل المعلومات الممكنة إلى الشرطة؟ آه، الخوف حتى البطن من أن يأتي يوم يقعون فيه بين أيدي هذه الشرطة المتوحشة مع الفقراء والمداهنة مع الأقوياء، هذا الوسواس في المحافظة على النظام".[٥]

إن الطبيعية الاعتباطية التي بمقتضاها تنشأ العلامة الاجتماعية ونسقها، الذي لا ينطوي على حدود مكتفية بنفسها – تجعلنا أمام فكرة تتسم بالمفارقة، ألا وهي وجود أثر مؤسس، أي وجود نسبة من الإحالة الاجتماعية ليس فيها إلا آثار الخوف من السلطة – آثار سابقة على أي كيان اجتماعي مكتمل – أي السلطة تتأبد في أثر الذات والموضوع للإنسان.

هذا الذي اشتغل عليه بن جلّون، أن السلطة، ليس تاريخ اجتماعي، بقدر ما لها أثراً مرعباً في ذات وموضوع الإنسان، اللذان من خلالهما يصنع تاريخاً للسلطة التي تفسر الفكر الاجتماعي النابع من الأثر، على أنه صيرورة اجتماعية، يجب أن تتشرعن بسياج سياسي ما!

من الواضح أن هناك صفات معينة مشتركة في الطريقة والصوت والحساسية، في روايتي "أحياء في البحر الميت" للرزاز، و"نزل المساكين" لجلّون، وكذلك في البدايات، بساطة غير عادية، سواء أكانت أصيلة أم مفتعلة، إيقاع اجتماعي مشترك نابع من عدم الاستعداد لجعله أقل أهمية أو لتعقيده حتى لا يؤثر على صفة البساطة تلك، استعداد لمواجهة بعض محن الحياة، وهنا الألم والحادثة والموت، ولكن استثمار هذه المحن بوسيلة غريبة ومرعبة، ومعالجتها بطريقة ذكية أو قاسية.

إنها لحظة الإحباط المرعب والانصياع في مواجهة المستقبل، وأية كلمة مثل "الظهور المدهش" التي تحمل بعد نظر مفاجئاً، تكون مضللة هنا، ما زال بناء القصة في تقاليد رواية التجلي، التي يمكن إطلاق هذه القصة، على روايتي، "أحياء في البحر الميت"، و"نزل المساكين"، بمعنى ظهور أي شيء في الرواية بشكل مفاجئ وهو تعبير استخدمه بهذا المعنى لأول مرة جيمس جويس.[٦]

الذي يقول بأن الخاص والداخلي للنفس البشرية أكثر قيمة من العام والخارجي، يؤكد الاعتقاد في إمكانية اختراق المعرفة النفسية الحدسية لتراكم الطقوس الاجتماعية وخداع النفس، وهو اعتقاد ثابت يسمح للحدث أن يكون نقطة نهاية درامية ومبدأ بنيوياً كتبرير أخلاقي للرواية.

• الديمقراطية: الثلج والنار

إن غياب الديمقراطية في التعامل بين المثقفين العرب أنفسهم، بين التيارات الفكرية التي تتحكم بها نزعة إلغاء الآخر، والتوهم بأن الواحد منهم، أو الفريق أو التيار، هو وحده من يملك الحقيقة كلها.. ففي هذا النزوع الأحادي، حجب المعرفة، وامتناع عن السعي لتحصيلها، وتعطيل بحركة الفكر.

والفكر لا يتحرك، لا يتطور إلا بالتفاعل مع الفكر الآخر، بالاستماع إليه، بالتحاور معه، بالسجال.. فالحقيقة ليست ملكاً مطلوباً بهذا الفريق أو ذاك، فعند عديد من الآخرين عديد من الحقائق والرؤى التي قد تكشف له طريقاً لم أكشفها، ووسائل كنت أفتش عنها، وآفاق يستحيل علي أن أشقها وحدي... وهل أكشف سراً إذا قلت: إن غياب الديمقراطية بين المثقفين العرب هو مصدر سعادة للسلطات، وإنها تشجعه، وتفتعله، وتصنعه، وتحرض عليه.

والهدف واضح: تفتيت المثقفين، ودفع تياراتهم إلى التحارب لا إلى التفاعل أو التحاور والسجال.

فهل تعلّمنا؟

البعض منا يتعلم، والبعض الآخر صعب عليه أن يتعلم، وبعض ثالث لن يتعلّم!

والأهم: أن الانهيارات الاجتماعية التي علّمتنا أن الأحادية هي التي انتهت، تاريخياً، ويجب نقدها باستمرار أينما حلت، لكي تنتهي عملياً وواقعياً. ولتنفتح الآفاق أمام تعددية الأفكار والتيارات والعلاقات الديمقراطية والصراع الديمقراطي بينها – هذه الظاهرات، التي تتولد من رحم الانهيارات نفسها، تنفتح أيضاً أمام أنواع وأشكال من الإبداعات الأدبية، التي تجمل صورة جديدة للمثقف الديمقراطي، الذي يتصدى وعبر الصراع الصعب والمعقد مع مختلف العوائق أمام الثقافة العربية، وضد مختلف الأوهام، النخبوية وغير النخبوية، سواء تلك التي تعمى عن هذه التحركات الجديدة، أو تلك التي تعمل – عبثاً – لتكبيلها.

هذا ما حاول، كل من مؤنس الرزاز، في روايته "أحياء في البحر الميت"، والطاهر بن جلّون، في روايته "نزل المساكين"، إذ دفعا القارئ، بالبحث عن غيث السماء، ومنحتها، فهل كانت الرواية؟ أو التجربة والمعاناة، والكلمة، والعيش بين الناس، وفي صفحات الكتب، فالمعرفة لا تتحصل إلا منهما معاً، ومن تلك الملاحظات الدقيقة، المتميزة، المفردة، التي تلتقطها عين واحدة، من زوايا مختلفة، وتحتفظ بها الذاكرة، وتحفظها، قولة تشيكوف، في دولاب المأكولات، فأنتم لا تعرفون متى تحتاجونها، ومتى تستيقظ هي في ذواتكم المبدعة، فترتفع من قاع البئر المهجور في نفوسكم، إلى أسنة أقلامكم، التي ترسمون بها تجاربكم وقصصاً وروايات.

هذا ما فعلته روايتي "أحياء في البحر الميت" و"نزل المساكين" ألقت بيننا في بحر التجارب، لنتألم، لنبحث عن الألم على حافة الخطر، لأن العيش شيء جميل يا أصدقائي، كما قال ناظم حكمت، ولأنه كذلك، فالحياة جديرة بأن نحياها ديمقراطياً.

ولقد كان مؤنس، بداية، على صلة مباشرة ومعمقة بالواقع الذي عاشه وانخرط في أجوائه وتوسع في فهمه دائماً، والذي راح يبني عليه نشاطه وفنه وتوجهه الفكري الأيديولوجي – إذا صح التعبير. ومن المعروف هنا أنه كان شديد الحرص على التمسك بهذه الصلة العميقة والحميمة بالحياة اليومية وأحداثها، إلى درجة أنه كان يأبى الانسياق أو التأثر بأي من المعطيات والمغريات الحديثة، المعروفة والمتفشية، التي يمكنها تبعده أو تغريه عن واقع الحياة هذا.

ومن هذه المغريات هي الركون للثقافة الأكاديمية التي غالباً ما تشغل فكر أكثرية الفنانين والأدباء، فتحول دونهم والانخراط الحميم والمباشر بالواقع، والالتزام الفكري والنفسي والاجتماعي به. ولهذا السبب كانت الديمقراطية بمفهومها الواسع، عنده صافية وعفوية، لها صلة مباشرة بحياة الكدح اليومية، ولهذا فهي ترى بشفافية وعمق وواقعية التفاصيل الدقيقة لهذا الواقع الحياتي.

"واليوم، بعد الوحدة، وبعدما أمسيت في هذا الموقع الحساس تعمقت قناعي بتلك الكلمات. فعناد الشاهد رغم كل سلبيته ومثاليته يغبطني لأنني حاسم وحازم.. فهل أغبطه أنا ثقافته؟ لا أعتقد.. ألست زعيم التيار الذي يطالب برؤوس المثقفين. أولئك البورجوازيون ذو النظارات الطبية وعشرات الكتب المعروضة للمباهاة والزينة لا للقراءة. لو

قرأ عناد الشاهد كل الكتب التي تزخر بها مكتبته لكان عليه أن يكون أهم من ماوتسي تونغ أو الفيلسوف الأمريكي همنفواي.

لكن الثقافة تخصي الرجل، فإذا به يتفلسف بدل أن يحمل فرج الله مثلاً، فراح يحكي كلاماً منطقياً يثير الإعجاب.. ولكنني سألته سؤالاً واحداً، أفحمه: من الذي يقرر مصير البلاد وقدرها. مدفعي أم نظريتك وقلمك؟ فلاذ بالصمت ولم ينبس.

المثقفون معقدون، يثرثرون عن الاشتراكية بياض النهار وسواد الليل.. ما هي الاشتراكية.. كمشة إجراءات تأميم، ببساطة والوحدة بلا تنظير بلا بطيخ.. توفرت القوة فأنجزناها". ٧

الرزاز نظر للديمقراطية، من خلال سرد تفاصيل الحياة الاجتماعية للقوى السياسية الطامحة للتغيير، فماذا شاهد؟!

رأى بنية اجتماعية غريبة، على الرغم من مضي ما يقرب من القرنين على دخولهما أو إدخالهما في عالم الحداثة، إلى ابتداع صيغة تؤمن له التوازن بين الأصالة والمعاصرة، بين البداوة والحداثة. ثمة عنف جاهلي يعمل على شرذمة القوى وتبديد الطاقات، ويتجلى في هذه الحروب المتنقلة بين الطوائف والملل، إن التفكير بهذه الوقعية لابد أن يعيدنا إلى الأصول، أي إلى بداوتنا، إلى حرب القبائل وغاراتها، فشرعة البداوة، بما هي تنابذ واقتتال، لا تزال تطبع تصرفاتنا، ومنطق الطائفة بما هي تمايز وابتعاد عن الآخر، يتسلل إلى قلب مؤسساتنا السياسية والثقافية الجديدة، أو التي تدّعي أنها تبحث عن الجديد المتغير المتطور، بحيث تبدو الحداثة مجرد (قشرة) أو (قناع) يخفي أكثر التصرفات قدماً. فنحن نكر على بعضنا بعضاً، بدلاً من نكر على عدونا، ونستنجد بالغير على بعضنا البعض، ونجهل فوق جهلنا كما أنشد عمرو بن كلثوم، ولا تزغ أنفسنا ولو مرة واحدة، ونعتبر أن الاختلاف بيننا "أشد مضاضة" علينا من اختلافنا عن الغير على حد تعبير طرفة بن العبد.

هذا الواقع، الذي رصده مؤنس الرزاز، يعيدنا إلى الجذور لكي نفسر بعضاً من سلوكنا، وإلا كيف نفهم هذا الإصرار على القطيعة التي نبديها إزاء بعضنا البعض، طوائف، وتجمعات اجتماعية، وفرق سياسية، وثقافية؟ وكيف نفهم هذه النزعة إلى المحافظة لدى أكثر الفئات انتساباً إلى الحداثة؟ وهذا اللجوء إلى الغابر من سلوكنا لدى أكثر الفئات انتساباً إلى الحداثة؟ وهذا اللجوء إلى الغابر من سلوكنا لدى أكثر الأشخاص ادعاء بالمعاصرة؟ وهذا العجز عن التغيير لدى أكثر القوم حديثاً عن التقدم؟ كيف نفهم هذا الميل إلى عدم الاعتراف

بشرعية الآخر، بل هذا التوجس منه والسعي إلى مقاطعته. هذا ما ذهب إليه مؤنس الرزاز في الكشف عن منطق غياب الديمقراطية في التعامل مع قضايانا المصيرية، وحتى اليومية، وفي ظل هذا الغياب تبقى لغة القتل هي اكتشاف متجدد للذات والغير معاً.

غير أن الطاهر بن جلّون، نظر للديمقراطية، في روايته "نزل المساكين" من زاوية مختلفة نوعاً، عن ما رآه مؤنس الرزاز.

فقد أوحى، بن جلّون، أن الديمقراطية في ثقافتنا العربية، على أنها شيطان يلمع في دواخلنا، يتصاعد بخاراً نراه في أعيننا، على صفحة المرآة. نحس برغبة عارمة لنزع هذا الشيطان، إلا أن ترددنا بقلته – أي الشيطان – سيعقبه آخر، متعدد الرؤوس.

فالشيطان تماثلاً مطلقاً مع ذواتنا، ونسق مغلق من الأسئلة والأجوبة. إنها إشكالية قبل كل شيء. وعندما نقول إشكالية نقصد، إنها تتجلى بغياب الديمقراطية، وهل لمن قبيل الحلم الذي يصعب تحقيقه، تصوّر عصر غربي ديمقراطي إنساني. وفي اعتقادي، إن فهمنا لإشكاليتنا الحالية ووعينا بذواتنا في مجابهة أزماننا، هي أمور لا تنفصل عن وعينا بتاريخنا الاجتماعي وعن تصورنا للإشكالات التي يطرحها علينا الطاهر بن جلّون. ولئن كانت "الديمقراطية" أزمتنا الكبرى تطرحه علينا فيما مضى وحدة، وشرعية الدولة. وبمعنى آخر، وإن محاولة ترتيب العلاقة بيننا، وبين أنفسنا، هي الوجه الآخر لمحاولة ترتيب العلاقة بيننا وبين أنفسنا. ومن هنا تبدو المسألة الديمقراطية أحد أوجه إشكاليتنا، إن لم نقل الوجه الأبرز لها.

الطاهر بن جلّون، قدّم لنا سرداً روائياً، بصورتان، صورة الشيطان، وصورة الأزمة، وما بين الصورتين، هنالك حلم يبقى أمل الإنسان، في الحياة من أجله.

"أنا من النوع الذي يتحمل ويتألم بصمت، سميت نفسي "بدون" من ذكرى رحلة مزعجة قمت بها في خريف ١٩٧٥ إلى الكويت.

اكتشفت فيها على بعد خمسة عشر كيلومتراً من العاصمة معسكراً تزرب فيه الحكومة الكويتية المهاجرين غير الشرعيين والذين هم بدون جنسية، رجال أتلفوا وثائق هويتهم لكي لا يُطردوا، يسمونهم "بدون" كائنات من لا مكان، ظلال رجال يحملون في النهار ويختفون في الليل في مغاور أو تحت خيام بالية.

يحدث لي أن أتذمر وأشتكي إن لم أجد عملاً.

فما الذي يغيظني؟ أهي الريح الشرقية، تلك التي تقتلع الرمال وتلقيها في العيون، القهوة بحليب الباردة التي تقدم في قدح مثلوم، لهجة صعبة الفهم، تخلف مفرط، تأجيل ليس له مسوغ، سوء النية، الحماقة العلنية أو السفيهة، الخيانة تحت كل الأشكال في الصداقة كما في الحب، البوليستر، النايلون فوق الجلد المبلل بالعرق، ضجة الحضارة، الخسة، الشك، التأكيدات المتباهية، القسوة المجانية، الحسد، النمل، الأرق العنيد، عدم الاهتمام بالشعر، كراهية الموسيقى، الهندباء، أعياد فوبل، التعرّق الممزوج بعطر رديء، النساء ذوات الشعر المفرط على البدن، ذوات الأثداء المحمولة في صداري الزينة (حتى ولو كنت أعرف أنها ليست غلطتهن)، الدعوة إلى نيل المرأة حقوقها التي تكافح في كل اتجاه، المضغ تحت جميع أشكاله، النظرة المهددة، السماء الرصاصية، سوء النية مرة أخرى وعلى الدوام، رسائل البوّاب، قبضة يد رخوة، الأيدي الدبقة، الحساب وعدد آخر من أمور الحياة الخاصة التي أفضل السكوت عنها وأحتفظ بها إلى خلواتي الباكية...

يمكنني القول: إنها قصة فنان ضرب بصاعقة الأهواء، ذهب إلى نهاية الحلم ولم يعد منه قط، على الأقل ليس في حالة إنسانية مقبولة". [٨]

هذه قراءات فردية اجتماعية للإنسان العربي، يجري فيها الطاهر بن جلّون، على طريقة التأويل، منطلقاً من النظر إلى الأصول الفكرية والمعرفية، بوصفها إمكاناً للفهم وحقلاً للدرس ومجالاً للكشف، وذلك فيما يتصدى القضايا الاجتماعية التي تبرهن عليها، والأنساق التي تنتظمها.

من هنا لا تهتم هذه القراءات بإبراز النسق الذي يقولب الفكر ويضبطه، لأن من شأن الفكر الحق أن لا ينغلق على نفسه، وإلا ألغى إمكان المساءلة والفهم، ولا هي تهتم أيضاً بالبحث عن أصول الأفكار، فمن شأن ذلك أن يقوض قيمة كل فكر، لأنه ينكر أن يكون الاختلاف مولداً للمعنى. باختصار إن هذه القراءات ترى إلى الحياة الاجتماعية للإنسان العربي، بوصفها فعلاً متجدد، واحتمالاً لا يتوقف عن تأويل القهر، وهنا يلتقيان الفعل والتأويل، في ذات الإنسان العربي، الذي يتربع الشيطان فيه، محاولاً تكريس طريق واحدة للحقيقة، إن غياب الديمقراطية، هي سمة الإنسان العربي، وكذلك هو شكل من أشكال

التفكير يتيح القول في الوجود من جديد ويسمح بإعادة تعريف الأشياء، كما يسمح بتجديد فهمنا للحقيقة، كما يريدها الشيطان.

ولا يعني ذلك مرة أخرى، أن الطاهر بن جلّون حاول نسف الديمقراطية وأهميتها في التواجد في حياتنا الاجتماعية، ولكن ما أراد إيضاحه أن ثمة منحيين في النظر إلى الإنسان العربي، أو طريقتين في معالجته وتدبره، أو لفتين في صوغه. الأولى تتجه إلى تحريره عن طريق القول، فتفسح في المجال أمام الذات لكي تتجلى ولكي تعبر وتنطق، فهي غرف من الذاكرة وطيش للأحلام حتى ينبسط الماضي ويطلق الغريزي ويفجر المكبوت. والثانية أهمية القول في الوصول إلى الذات والكشف عن حجبها الكثيفة وتبديد أزماتها. ونحن نجد ذلك على أوضح وأبلغ ما يكون في كلام ابن حزم الأندلسي، حيث يتحدث الفقيه الظاهري في "طوق الحمامة" عن أهمية القول في معالجة النفس والتفريج عن همومها، فهو يقول بصدد المحبين: "ولقد كان بعض المحبين لعدمه هذه الصفة من الإخوان (أي لافتقاره إلى صديق يبثه لواعجه) وقلة ثقته منهم...يتفرد في المكان النازح عن الأنيس ويناجي الهوى ويكلم الأرض. ويجد في ذلك راحة كما يجد المريض في التأوه والمحزون في الزفير. فإن الهموم إذا ترادفت في القلب ضاق بها، فإن لم يُنض منها شيء باللسان ولم يستريح إلى الشكوى لم يلبث أن يهلك".[٩]

إن مشروع الطاهر بن جلّون المقدم هنا، محركه أن يكون اجتماعياً، وهو مشروع طموح، ومطلوب في الوقت عينه، فالاجتماع هو الظاهرة الوحيدة التي تقربنا من واقع يقيني جلي، شريطة تفهم أبعاده ومكوّناته وبنيته. والقيمة الكبيرة لمشروع تاريخي كمشروع الطاهر بن جلّون كما يتجلى من خلال روايته "نزل المساكين" تنبع من محاولة الإحاطة بالعلامات الفارقة لموضوع ما يزال يثير النقاش، وكذلك من محاولة التفريق بين الأيديولوجيا والاجتماع، وأيضاً إشكالية العلاقة بين الأيديولوجيا والاجتماع، وهي إشكالية قائمة، لأن الفواصل بين الاثنين، بقدر ما برزت سياسياً صرفاً. وهكذا نجد بن جلّون حيث يثير الإشكالات الكامنة في ذواتنا غير الديمقراطية.

هذه الذوات غير الديمقراطية، هي التي تدفعنا القول، أن الرواية ولدت يوم كنا أجنة في رحم الإنسانية المعذبة، منذ بدأ الناس يستغل بعضهم البعض، بل إن خالقها الأساسي، هو القلق من الفساد في النظم التي خلقها الإنسان لنفسه منذ أقدم الأزمنة وما زالوا.

لذا نرى الطاهر بن جلّون في مشروعه الروائي، الذي تجلى في روايته "نزل المساكين" يضع للايديولوجيا الاجتماعية تاريخاً، دون أن يحدّد هذا التاريخ، وهذا ناجم عن مفهوم البنية المغلقة، فالبنية لا تاريخية، أعني بها أيديولوجية، وكذلك تبدو الأيديولوجيا من خلال منظوره "المتصاعد" باقية، إذاً أين الفصل بينها وبين العلم الذي هو نقيض لها فهل الأيدويولوجيا هي سابقة على العلم؟

هذا الطرح الفكري، الذي يقترب كثيراً من الفكري الغربي السائد، هو بمثابة إزاحة الحقيقة التاريخية والإنسانية، أن العلاقة بين الأيديولوجيا والعلم، هي علاقة جدلية، وليست علاقة جبرية تاريخية، فاعلة في مسيرة الإنسان الحياتية، كأن العلم هو راجع في حقيقته إلى هذا اللاوعي، وكذلك السلوك الإنساني كله، ووفق ذلك لا تكون الأيديولوجيا تاريخية، وهي ليست أبدية، وهي هنا إعلان عن إنشاء ميتافيزيقيا جديدة ذات مظهر براق "خادع" ميتافيزيقيا قطعية لا عقلانية. ووفق هذا المنظور أيضاً، يمكن القول إن بنية النظام الروائي لطاهر بن جلّون، قائمة في قلب الفكرة (محركة الواقع) وأن هذه الفكرة هي التي تحدد وتؤطر منهج بن جلّون الروائي. وهكذا تستمر الفكرة (الروح دون جواد موانع) لأنها كاملة، محلقة فوق الواقع، تغير نفسها، ولكنها تبقى، فيما يتغير منها هو جلدها، قشرتها فقط.

ولكن ما نريد الإعلان عنه هو أن الإطار الذي يتحرك فيه الطاهر بن جلّون، ويقف فيه، ويسكنه من خلال ما تقدم، ويتجنس به، هو إطار اللاإنسانية الغربية، التي تدفع إلى (البنيوية العلموية) التي تفرغ البنية الاجتماعية من قيمها الإنسانية، لصالح المعرفة التي تتأتى فوق أي اعتبار!

- **على سبيل الخاتمة**

على خلاف المثقفين العضويين الذين يرتبطون بطبقات اجتماعية تلعب دوراً تقدمياً على المستوى التاريخي، يشكل المثقفون التقليديون استمرارية تاريخية، رغم أن الأساس الاجتماعي – الاقتصادي الذي ولدهم زائل أو في طور الزوال. ويتوهم هؤلاء بحكم هذه الاستمرارية أنهم مستقلون عن الطبقات الاجتماعية استقلالاً تاماً، ويعزز هذا الوهم انعزالهم في نخب وتنظيمات محددة. ويضاف إلى ذلك دفاعهم أحياناً عن مصالحهم الفئوية في وجه قرارات الطبقة السائدة التي تسعى جهدها لاستيعابهم وإعادة توظيفهم

في ملكوت هيمنتها، وتتناسب قدرة الطبقة السائدة (اقتصادياً وسياسياً) وعكساً مع قوة المثقفين التقليديين. وتصبح مسألة استيعاب هؤلاء من قبل الطبقة الصاعدة على السلطة السياسية مسألة حيوية لتنظيم هيمنتها، فلا تستطيع تحقيق هذه الهيمنة دون امتصاص المثقفين التقليديين وإخضاعهم ودمجهم. وحتى لو سيطرت الطبقة الصاعدة على السلطة السياسية فإن حفاظها عليها يظل مهدداً ما لم تنجز هذه المهمة.

وهنا علينا أن نلاحظ بأن هذا المفهوم كتنظيم جدلي للمثقفين التقليديين، طبق في أوروبا، والذين لم يخضعوا أو يستسلموا للبرجوازية الصاعدة، إلا بعد سلسلة من التغييرات والتكفيات الداخلية وعدد من الاختمادات، كانت نتيجتها تحوّل هذا الجهاز إلى خدمة طبقة اجتماعية سائدة جديدة "البرجوازية" التي هي بامتياز، التي روجت أنها هي التي صنعت الرواية، بمفهومها المعاصر! وبهذا المعنى، هل طرحت رواية "نزل المساكين" للطاهر بن جلّون، هذا المفهوم لدور المثقف، أم كانت نتاج مثقف تقليدي، وعلى الرغم من أن مؤنس الرزاز في روايته "أحياء في البحر الميت"، أعاد إنتاج هذا المفهوم، من خلال رؤية شرقية، التي عادة تقترب من الحلم القائم على الثقافة الميتافيزيقية، غير قابلة التحقق!

وما بين رؤية روائية مشرقية، ورؤية مغربية لدور الرواية، خسر المثقفون العرب دورهم العضوي التنويري الذي يمكن ويجب أن يلعبوه بتحوّلهم من ساردي أحداث لفعل الطبقات المهنية السائدة، إلى إنتاج بلورة ثقافة ديمقراطية، وبدلاً من انعزالهم النخبوي الذي يعني الاستسلام للقوى السائدة في نهاية المطاف، على ردم هذه الهوّة بين العمل الثقافي والعمل السياسي، الذي يتوقف على البديل الديمقراطي، الكفيل وحده بفتح آفاق جديدة للتقدم العربي.

- **الهوامش**

١- رواية أحياء في البحر الميت، مؤنس الرزاز، إصدار المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

٢- مصدر سبق ذكره في (١)، ص١٣٤.

٣- رواية نُزل المساكين، الطاهر بن جلّون، ت: يوسف شلب الشام، إصدار دار ورد للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، دمشق.

٤- مصدر سبق ذكره في (١)، ص٧-٨.

٥- مصدر سبق ذكره في (١)، ص٨.

٦- الرواية اليوم، إعداد وتقديم مالكوم براوبري، ت: أحمد عمر شاهين، ص١٧٤، إصدار سلسلة الآداب، القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٥.

٧- مصدر سبق ذكره في (١)، ص١٦٣.

٨- مصدر سبق ذكره في (٣)، ص٥-٦.

٩- طوق الحمامة، ابن حزم، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ص٤٩.

السرد والتاريخ
دراسة في تقاطع الخطابين الروائي والتاريخي
في نماذج روائية من الأردن

• د. نضال الشمالي

• **تمهيد:**

الرواية محفّز من محفزات التاريخ، ينبعث منها التاريخ مجدداً بتواصل أمتن وحرية أوسع لتوثيق علاقته بالحاضر، فالرواية التاريخية هي في صورة من صورها تلبية للحاضر تنطلق منه نحو الماضي ثم ترتد إليه عبقة بالدلالات والتصورات والإسقاطات،وهذا التمازج هو ما يُطلق عليه بالسردية بالتاريخية، فكيف يحدث هذا التوالف بين الرواية والتاريخ؟ ما هي القوانين التي تحكم علاقات الاتصال والانفصال بينهما؟ ما الطرق المثلى لاستحضار التاريخ وصبّه في قوالب روائية مفتعلة؟ ومتى يخسر الروائي رهانه على التاريخ؟ ثم كيف للروائي أن يتعامل مع شخصيات تاريخية حقيقية مكتملة البناء حاضرة في الذهن؟ ألا يحدّ ذلك من صلاحياته الإبداعية؟ وهل الشخصية التاريخية الحقيقية تعدّ ضيفاً غير مرحب به دائماً، لأنها تأتي بثياب جاهزة؟ أم أن مهمة الروائي هي الكشف عن تفاصيل هذه الثياب وليس إلباسه ثياباً أخرى. ثم ما الدواعي الحقيقية للجوء الرواية للتاريخ؟ لماذا يستعير الروائي فصولاً من التاريخ دون فصول أخرى؟ أم أن التاريخ في نظر الروائيين يمثل نواة عمل طيّعة القياد يسهل العثور عليها. إن الإجابة عن كل ما سبق من تساؤلات ليرسم صورة واضحة للسردية التاريخية في شكلها الحديث هذا التيار الذي بدأت تكتمل ملامحه في ذهن

هذه الدراسة على الأقل.

ولكن كيف ينأسر اللامتناهي في المتناهي؟ وضمن أي فتوى تصالحية يقبل أن يندرج الحقيقي ضمن المبتدع؟ ولكن ماذا إذا كان مقصد المبتدع أن يتم نقص الحقيقي؟ وهل للمبتدع قدرة على أن يمنح الحقيقي المزيد من الحقيقة؟ وهل العلاقة بين اللامتناهي (التاريخ، الحقيقة) وبين المتناهي (الرواية، الزائف) علاقة تقاطع أم علاقة تصالح؟ هي رؤى متداخلة أحدثها تمازج عجيب بين رافدين من روافد السرد في حياتنا؛ التاريخ (الذاكرة الحقيقية للإنسان) والرواية (الذاكرة المفترضة للإنسان) فكيف للحقيقي والمفترض أن يتضامّا في خطاب واحد متوحد اللهجة مستقر العبارة؟ وهل يمكننا أن نعدّ هذا التضامّ تناصاً كبيراً يقصد به وضع التاريخي المقيّد ضمن السياق الأدبي المتحرر؟

وتنظيما لما سبق من تساؤلات، سينتظم هذا البحث في ثلاثة مباحث هي:

المبحث الأول: الموازنة بين الروائي والتاريخي.

المبحث الثاني: التعامل مع الشخصية التاريخية.

المبحث الثالث: مسوغات لجوء الرواية إلى التاريخ.

• •

• المبحث الأول: الموازنة بين الروائي والتاريخي

إن مما يكسب الرواية التاريخية خصوصية، لا تميّزها عن باقي بنات جنسها فحسب بل عن الألوان الأدبية الأخرى، أنها تنطلق نحو متلق واع بمجرياتها العامة (أو يفترض ذلك) مدرك لحيثياتها التاريخية، ولن تكون سلطة الأحداث وجماليات الكتابة (أحياناً) آسرة للمتلقي كما هي الحال في الرواية عامة، بل سيكون متحرراً منها مقبلاً على مراقبة آلية تنفيذ الحدث التاريخي وبلورته وسيكون متابعاً لإضافات الروائي التي يجب ألا تكون على حساب المدّ التاريخي ومصداقيته، أو على حساب نفسها، ومن ثم ستغيب المصداقية الفنية، لأن الرواية ليست إعادة كتابة للتاريخ وإلا أصبحت تاريخاً، إنها طريقة أخرى لاستيعابه وإعادة عرضه تمهيداً لاستثماره ممزوجاً بتوضيحات واستكمالات يفترض أنها غُيبت عنه، "إن الرواية التاريخية تقدم لنا صورة فنية كلية تضيف البعد العاطفي الوجداني بعداً ثالثاً

تدخل من خلاله عناصر الإبداع الفني"[1] التي قد تكون مرغوبة في مثل هذا السياق جمالياً، لكسر حدة الصرامة المنهجية التاريخية.

والرواية التاريخية خطاب أدبي ينشغل على خطاب تاريخي مثبت سابق عليه انشغالاً أفقياً، يحاول إعادة إنتاجه روائياً، ضمن معطيات آنية، لا تتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي. وانشغالاً رأسياً عندما تحاول إتمام المشهد التاريخي من وجهة نظر المؤلف إتماماً تفسيرياً أو تعليلياً أو تصحيحياً، لغايات إسقاطية أو استذكارية أو استشرافية. إنها سردية تتنازعها مرجعيتان؛ الأولى حقيقية متصلة بالحدث التاريخي، والثانية تخييلية مقترنة بالحدث الروائي، وتلبية المرجعية الأولى يعني تحقيق المصداقية الوثائقية، وتنفيذ متطلبات المرجعية الثانية يعني تحقيق المصداقية الفنية، ولعل اجتماع المصداقيتين هو مطلب الرواية التاريخية الأول، وحتى يكون ذلك فلا بدّ للمعلومة التاريخية من طريق آمن تعبر منه إلى عمق الرواية، فكيف يستثمر الكتّاب الأحداث التاريخية؟ أي ما هي الطرق المتبعة في عرض المعلومة التاريخية المستعارة لغايات إبداعية تأويلية؟

الطريقة الأولى: وهي سرد مجموعة من الأخبار التاريخية المتتابعة في مطلع العمل الروائي أو في مطلع المشهد بقلم المؤرخ هي بمثابة تمهيد لمجريات تاريخية ستشتغل عليها الرواية، وقد شاعت مثل هذه البدايات لدى المبكرين في كتابة الرواية التاريخية من مثل جرجي زيدان في روايته "الحجاج بن يوسف " أوما لجأ إليه عبدالرحمن منيف واستهل به رواية "أرض السواد"، إذ عرض في مطلع روايته مقطعاً سردياً كاملاً نصّ فيه على أحداث تاريخية تعد تمهيدا لتلك الفترة موضوع اهتمام الرواية، وقد سمّى عبد الرحمن منيف هذا المقطع بـ "حديث بعض ما جرى": "لم يكد سليمان باشا يلفظ أنفاسه – وقيل إن ذلك تم قبل ساعة من الوفاة – حتى جمع رئيس الانكشارية، أحمد آغا، من استطاع جمعهم من الرعاع والسوقة، واستولى على القلعة. تحصن داخلها وأخذ يضرب السراي بالقنابل. لما سمع الناس الدوي أسرعوا فأغلقوا دكاكينهم، وامتلأت شوارع بغداد بالمسلحين من الأهالي، وبقيت الحالة متقلقلة والأمور مضطربة. كان رئيس الانكشارية، أحمد آغا، يريد الصهر الثاني، سليم آغا، واليا، في الوقت الذي وقف محمد بك الشاوي مع علي باشا. أما داود آغا، الصهر الذي تزوج أصغر بنات داود باشا، فقد أدرك أن فرصته لم تحن بعد، لذلك حزم أمتعته وسافر إلى البصرة، وبعد أن قضى هناك فترة يدرّس ويتفقه بشؤون الدين، عاد إلى

بغداد واستقر بجانب مرقد الشيخ عبد القادر الكيلاني، حيث يستطيع هناك أن يواصل تلقي الدروس وأن يدرّس "[٢].

وبعد، فإن الاقتطاع السابق اقتطاع كتب بلغة إخبارية مباشرة يمكن أن نسميها سردا تاريخيا تقليديا همّه الأول إيصال الفكرة من خلال أقصر السبل المتاحة. وفي المثال السابق يرتهن السرد في بُعد تسجيلي واضح المعالم يقدم المعلومة التاريخية دون تدخل في تحليل أو إيضاح أو مداخلة.

والكاتب في ذلك يقع، أو هكذا يريد، رهينة مطواعية المادة التاريخية التي حذّر منها "لوكاش" واصفاً إياها بأنها "فخ للكاتب العصري"[٣]، لأن "عظمته بوصفه روائياً سوف تعتمد على الصراع بين نواياه الذاتية، والصدق والقدرة اللذين يرسم بهما الواقع الموضوعي. وكلما سارت نواياه على نحو سهل كان عمله أضعف وأفقر وأكثر هزالاً"[٤]، فالصدق التاريخي حاصل في الشاهد السابق من رواية " أرض السواد " ولكن على حساب الصدق الفني، خاصة وأن هذه المقدمة التاريخية التي عرضها في بداية روايته كانت خارج إطار الزمن المناقش، علماً بأن الراوي كان بإمكانه أن يوزع هذا الحشد المتتالي من الأخبار التاريخية على مجريات الأحداث عن طريق تقنية الاسترجاع أو المونولوج أو تيار الوعي لإحدى الشخصيات، ولكن على ما يبدو أن ازدحام الأحداث فيما سيأتي فرض على الروائي إنجاز مادة "ما قبل" مستقلة عن مادة " ما بعد "، وهذا ما سوّغ للمرجعية التاريخية أن تتفوق بشكل واضح على المرجعية الفنية. وتكاد تكون سمة السردية التاريخية القديمة منطبقة على الروايات التاريخية في مرحلتها الأولى المنشغلة بالمرجعية التاريخية لغايات تعليمية ظاهرياً، وهذا ينطبق على روايات جرجي زيدان ومحمد فريد أبو حديد وعلي الجارم وغيرهم من كتاب المرحلة الأولى في الرواية التاريخية.

وعبد الرحمن منيف في " حديث بعض ما جرى" يحشد عشر صفحات في مطلع روايته لاستقصاء أبرز الأحداث التاريخية التي جرت قبيل البداية الفعلية للرواية، لكنه لا يعرضها بالصرامة والدقة اللتين سلكهما كتّاب الرواية التاريخية في مرحلتها الأولى، فالتواريخ مغيّبة عن السرد، وهذه خطوة أولى نحو تطويع المادة التاريخية، فضلاً عن ذلك فإن الراوي يحاول استعراض أكثر من رأي في القضية نفسها ليشعرنا بفنية العمل، وشاهده: "لم يكد سليمان باشا يلفظ أنفاسه – وقيل إن ذلك تم قبل ساعة من الوفاة- حتى جمع رئيس الإنكشارية، أحمد آغا.." فهذه الإضافة وغيرها تسبغ على العمل الروائي التاريخي مصداقية فنية تنقذه

من المرجعية التاريخية، إضافة إلى أن الراوي كان يضيف بين سطر وآخر عبارات توحي بقصصية الحدث لا سردية التاريخ، مثل: "ما كادت هذه الغمة تنقضي، وقبل أن يستمر الوضع لعلي باشا حتى بدأ الغزو وأشيع خلال تلك الفترة أن محمد بك الشاوي وأخاه عبد العزيز، يميلان إلى العقيدة الوهابية"(٥). وقد يضطر كاتب الرواية الملحمية أحيانا لأن يضع نصا تاريخيا في مستهل مشهد انتقالي جديد يمارس فيه تقنية القطع المكاني، فيلجأ إلى التعريف بالخلفية التاريخية للمنطقة قبل أن يفترشها بالأحداث، ففي المقطع المكاني الخامس من رواية " الزوبعة " لزياد قاسم حديث عن تاريخ العقبة، تلك البلدة التي سيكون لها دور كبير في إضعاف الأتراك بعد احتلالها من قبل القبائل العربية الثائرة بقيادة الأمير فيصل: " تعود بداية الاستقرار لسلالة الأدهم، إلى بداية ثلاثينات القرن التاسع عشر، عندما انسحبت قوات إبراهيم باشا الكبير من بلاد الشام، تاركة وراءها جيوبا من العساكر والجنود ليكونوا عيونا لها وقواعد يعتمد عليها عندما تسنح الظروف ثانية لعودة القوات المصرية وانتزاع الحجاز وبلاد الشام من براثن الدولة العثمانية "(٦)، إن مثل هذا التأسيس التاريخي يكثر عند قاسم في رواياته عامة والزوبعة خاصة، فمسار العمل محاذٍ تماما لمسار التاريخ، بل إن زيادا لينسج أحداث روايته على تبعات التاريخ من باب تفسيره أو إكماله أو طرح رؤية خاصة له للأمر في الحقبة التي يلقي بظلال السرد عليها. من هنا نجده حريصا على تأصيل شخوصه وزراعتهم في التربة التاريخية الخصبة حتى يثمروا أحداثا تتناسب وخطى التاريخ ولكن بتصرف. ويبقى زياد حريصا على مبدأ التوثيق التاريخي عندما يسير، فهو يقول في معرض حديثه عن شخصية رجا الصليبي إحدى الشخصيات الرئيسية في الجزء الأول من الزوبعة: " الصليبي لقب أطلقه بدو الجبيلية على رجا عندما قدم إلى مضاربهم في الفترة التي اشتعلت فيها الفتنة الطائفية في لبنان في العقد السادس من القرن التاسع عشر، بدعم انجليزي للدروز وفرنسي للمارونيين، فامتد أوارها إلى وسط سوريا وجنوبها "(٧).

إن مثل هذه التدخلات تكسب العمل مصداقية فنية تتجاوز الالتفات نحو التاريخي فقط. وقد رأينا كيف أظهر عبد الرحمن منيف حرصاً في مطلع روايته على أن يسرد ماضيا يمتد سنوات خلت هي بمثابة توطئة لمجريات الأحداث اللاحقة من جهة، ومن جهة أخرى منح الرواية التاريخية طابعاً تاريخياً منذ البداية. وأما زياد قاسم في روايته " أبناء القلعة " فقد استهلها بقصيدة شركسية مترجمة عنوانها " مبكاة التهجير " وهي قصيدة للشاعر

حاج برزخ جراندوقة يستحضر من خلالها أزمة تهجير الأمة الشركسية، وزياد بذلك يحاول أن يلمّح إلى تهجيرات مماثلة ستطال أمما أخرى بموازاة الشركس، وفعلا هذا ما كان مع الفلسطينيين في ١٩٤٨م و١٩٧٦م، وبين هذين التاريخين وقعت أحداث روايته. أما في روايته التاريخية الزوبعة فلم يستهلها بأي إشارة تاريخية يعرضها في المطلع بل جاء الزخم التاريخي داخل الرواية، وقد نحت الروائية الأردنية سميحة خريس في روايتها التاريخية " القرمية " المنحى نفسه، إذ ادخرت أحداث الثورة العربية الكبرى داخل مشاهد الرواية.

الطريقة الثانية: مزج السردي بالتاريخي؛ وهي طريقة متقدمة في دمج معالم خطابين متضامين في صورة واحدة. وهذا يساعده على تقديم التفسير والتحليل وربما التأويل فيما يقترح، ففي رواية " القرمية " لسميحة خريس جاءت كثير من الأحداث التاريخية ممتزجة بالسردي المتخيّل بطريقة فنية متوازنة حتى أن القارئ ليحار في الفصل بينهما، إلا إذا كان قارئا لتاريخ الثورة العربية الكبرى عندها سيميّز حدود التلاقي بين هذين الخطابين، والاقتطاع التالي يروي حادثة مناوشة بين جند من تحالف الثورة وحامية تركية مسؤولة عن حماية القطار الحجازي:" أناخ مفلح جمله وكذلك فعل الراكبون، تأخرت الخيل والإبل وسار عدد من الرجال على أقدامهم يحملون الديناميت... عندما أطلوا من فوق الجسر على الحامية الغافية صار إنجاز مهمتهم وشيكا، إلا أنّ جندا من الأتراك رفعوا رؤوسهم أعلى التل ولمحوا القوة المترجلة فسددوا بنادقهم في نفس اللحظة التي أسقط فيها الرجال أصابع الديناميت وفرّوا. هدر صوت القطار قادما من بعيد وكان على " لورنس" أن يقدّر بدقة الوقت المناسب ليضغط جهاز التفجير، لكن انكفاء الرجال عن هجومهم المضطرب على الحامية زاده توترا، فضغط جهاز التفجير قبل وصول القطار، تطايرت الحجارة وارتمى " لورنس " في مكان قريب ودمه يلطخ ذراعه اليسرى في حين طار جسد "فهد الزبن " إلى حفرة قريبة، واختلط الفارون بمطاياهم وتزايد الهرج."(٨)، والمقطع السابق يجمع ما حصل تاريخيا مع لورنس ورفاقه بإضافة تفاصيل دقيقة متخيلة، حتى أنه وبعد نهاية المقطع مباشرة تتدخل إحدى الشخصيات المتخيلة في الحدث وهي شخصية " عقاب " أحد فرسان الثورة، إن مثل هذه الموازنة بين التاريخي والسردي لينجز تلاقحا يجلو صورة المشهد ويمسح عنها الغبار لتغدو اكثر تمثلا لدى القارئ.

وفي مشهد أخرى يحدث تداخل مماثل:" دوى صوت المدفع، وصفق "نوري السعيد" والارتباك يعاود المعسكر التركي، والبدو الذين لم يستشعروا ما حدث في اللحظات الفاصلة،

تمكنوا من الوصول إلى قلب المحطة، وأمام كثرتهم، رفعت الحامية الصغيرة علم الاستسلام، كان منظر القطارين الرابضين على أرض المحطة العامرين بالمؤونة مغريا، فتدافع البدو إلى المقطورات المربعة يفرغون حمولتها، وتلفت " عودة " جزعا، وهو يرى "عقاب" يحمل جسد بين ذراعيه، كان ذلك "مفلح القمعان" شيخ الصخور عدو الأمس، حليف المعركة الذي أردته رصاصات الأتراك وهو يهبط مهاجما، انقبضت ملامح "عودة" وهزّ البعض رؤوسهم"(٩)، والمشاهد السابق مشهد يتوغل في حدة الصراع بين تحالف الثورة ضد الأتراك، إذ يكشف حدة الصراع وينقل التفاصيل الدقيقة الممتزجة بالمشاعر.

وفي مشهد مماثل للامتزاج بين التاريخي الحقيقي والسردي المتخيل هذا المقطع من رواية الزوبعة: " تواصل القتال سجالا مع الوهابيين. تارة في بقاع شرق الأردن، وطورا في عمق الجزيرة. وكلما حقق أحد الأطراف نصرا سجل الآخر ثأرا. فتعود الكرة من جديد. طلاب ثأر أو مطلوبين له. فانهكت المعارك الجانبين وترملت الكثيرات وتيتم الأطفال والصبية والفتيان والفتيات... طلب الميجر فيلبي من أمير نجد تهدئة الأمور الحربية في المنطقة حتى لا تتطور الأحداث وتمتد الاشتباكات إلى الحجاز وبادية الشام والفرات، فأوعز هذا إلى أمير الجوف الوهابي أن يدعو للصلح. فاجتمع بزعل وشيوخ العشائر المتحاربة، بحضور أحد الأمراء السعوديين في بريدة "(١٠)، وما يلاحظ أن الشخصيات والأحداث التي وردت هي مثبتة تاريخيا إلا الشيخ زعل زعيم قبائل الجبيلية، هو شخصية متخيلية لا وجود لها في أروقة التاريخ لكنها شخصية رئيسية في العمل تحركه وتصنع حركة دورانه. إن الاستعانة بمعلومات تاريخية خلال مشهد سردي حواري حقق المزج تحقيقا تقنيا، وقد جاء هذا الأمر عفوياً دون قصد واضح، وفي هذه الطريقة يظهر التوازن بين المرجعية التاريخية والمرجعية الفنية، فمن خلال الانشغال بتتبع الأحداث المتعاقبة تأتي المعلومة التاريخية لتكمل المشهد دون تكلف أو قصد.

الطريقة الثالثة: عرض المعلومة التاريخية من خلال انعكاسها على تصرفات الناس وسلوكياتهم وظهورها في حوارهم. وتعدّ هذه الطريقة من أكثر الطرق انسيابية في عرض المعلومة، حيث الشخصيات هي من تتأثر وتحكم وتعاني وتفرح دون تدخل سارد يوقف الحديث عند موضع ليسرد تاريخياً حان دوره ثم يستأنف. ولكن هذه الطريقة تمتلك القدرة على تفعيل هذين الخطابين: الروائي والفني جنباً إلى جنب فتتحقق الموازنة بينهما.

ومن أمثلة ذلك ما ورد إشارة عاجلة ترد بين ثنايا السرد المتخيّل في رواية " القرمية ": " البدو الذين تعودوا عراك الحياة، وشالوا وحطّوا مثل طيور مهاجرة، يدركون أي فزع يثورون إذا ما أقبلوا بخيلهم نحو القرى.. ويدركون أي غنيمة يمكنهم الحصول عليها من المزارعين الذين حصدوا زرعهم وعمروا مخازنهم بمؤونتهم، لا يخافوت إلا غزوات البدو وزيارات الجباة الأتراك التي تتركهم جوعى. "[١١]، إن غزوات البدو وزيارة الجباة الأتراك هي حقيقة تاريخية تحيق بأهل القرى في مطلع القرن العشرين في الأردن آنذاك، وهذه الحقيقة التي تتحكم بحياة فلاحي القرى جاءت ضمن أسلوب سردي أكثر منه تاريخيا، إذ اتسمت هذه المعلومة التاريخية بالعفوية والتناسب التام مع مجريات التطور السردي، وتعد هذه الطريقة من أكثر الطرق تلاؤما مع فنية السرد. وفي سياق تاريخي آخر يرصد زياد قاسم في الزوبعة تأثر المسار التخيلي بالتاريخي، أي تأثر الشخصيات المتخيلة بمؤثرات تاريخية:" ورغم أن أبا جبران كان يتلقى مقالات أنطون سعادة بلهفة ويعطيها أولوية النشر دون تحريف أو بتر أو تعديل، إلا أنه في نقاشاته مع سيف كان يبدي عقلانية وواقعية بعيدة عن الانفعال تهدئ من سيف وتلين من صلابة مواقفه، ولا سيما عندما يتعلق الأمر بالمفتي: حكيه مظبوط يا سيد سيف. مربط الفرس عند الإنجليز.

- بس الانجليز منحازين علنا لليهود.

- إذا ما قدرنا نخليهم ينحازوا لنا، بنقدر نخليهم يضلوا على الحياد.

- الانجليز مستحيل يكونوا على الحياد. يا بكونوا معك يا ضدك. قوة طاغية ما بهمها غير مصلحتها. ومصلحتها هلأ مع اليهود.

- وإحنا مصلحتنا بوحدتنا. كيف الإنجليز بدهم ينحازوا إلنا أو يوقفوا على الحياد وإحنا كل عيشتنا صراعات ونزاعات "[١٢].

وهذا التداخل يشكل تعميقا للحدث التاريخي في نفوس القراء لأن ظلاله تخيّم على الشخصيات المتخيلة في العمل كشخصية الصحفي أبي جبران أو شخصية سيف الحجاج مالك الصحيفة الفلسطينية في القدس.

وفي مشهد متأخر من عمر "الزوبعة" يأتي قرار قانوني جديد مثبت تاريخيا ينعكس على شخصية رئيسية متخيلة في العمل هي شخصية فريد الأدهم: " في الخامس من آب عام ١٩٣٩، حقق شرق الأردن نقلة إدارية. عدّل القانون الأساسي للإمارة، مستبدلا باسم

المجلس "التنفيذي" اسم "مجلس الوزراء". بين ليلة وضحاها، تحوّل الإداريون التنفيذيون إلى وزراء، مما أعطى الإمارة صفة الدولة بمؤسساتها الداخلية والخارجية، ومنح الأمير صلاحية تعيين القناصل في دول الجوار. حقق هذا التحوّل نقلة اجتماعية لفريد الأدهم، الذي غدا شخصية مرموقة. فقد عادت عليه الاضطرابات في فلسطين بالخير الوفير، وتضاعف ثراؤه عشرات المرات مع اندلاع الحرب العظمى، ليغدو اسمه على كل شفة ولسان، حتى صار مثالا للتحذير من الإسراف"(١٣). وما سبق مثال مباشر على الاستثمار التاريخي في تطوير الأحداث السردية النابتة على امتداد الخط التاريخي للعمل، ولكن ليس بفصل الجانبين بل بالمزج بينهما دون خدش لحقائق التاريخ الثابتة.

. ومن الروايات التي شاعت منها هذه الطريقة رواية " ثلاثية غرناطة " لرضوى عاشور أيضا، والمثال التالي يوضح ذلك وفيه كشف عن بعض جرائم القشتاليين في محاكم التفتيش في الأندلس: "احتدّ صوت حسن.

- هل تتهمني بالتخاذل؟

لم يجبه سعد ولكنه تطلع إليه فزادت نظرته توتراً كانت النظرة تتهم.

علا صوت حسن:

- لن أدافع عن نفسي ليست خطيئة أن تحمي أهل بيتك ولو بالتحايل، تواصل الحياة لكي تضمن لهم لقمة العيش والستر بين جدران بيت يضمهم، القشتاليون لا يرحمون وأنت تعرف وترى بأم عينيك كل يوم إذ تساورهم الشكوك في شخص، مجرد شكوك، يأخذونه ويحققون معه ويعذبونه حتى ينتزعوا منه اعترافات قد لا تكون إلا اختلاقاً يختلقه عقله للخلاص من العذاب، وقد يحكمون عليه بالموت أو يموت من عذابهم قبل أن يحكموا فيصبح عياله بلا عائل وتخرج زوجته إلى الشارع لتعيل صغارها، والحرة لا تأكل من حليب ثدييها، ولكنها تأكل حين يجوع الصغار!

- كلام كله صحيح، ولكن ما الذي تقترحه لمواجهة هذا البلاء؟"(١٤).

ومن خلال المشهد الحواري السابق ظهرت المعلومات التاريخية وهي طريقة مقنعة في تقديم التاريخي من خلال الفني، فالشخصيات المتحاورة نابت عن الراوي في إيصال المعلومة التاريخية التي تكشف عن وحشية القشتاليين ضد من بقي من العرب في غرناطة.

الطريقة الرابعة: وفي هذه الطريقة يروى الحدث التاريخي أكثر من مرة، ولكن في كل مرة تتولى أمره مجموعة من الشخصيات يعالجونه بطريقتهم الخاصة، فتظهر للخبر أكثر من زاوية للرؤية، مما يساعد على تبلور الحدث التاريخي واتضاح معالمه أكثر، فضلاً عن أن هذا اللون من تقديم التاريخي في ثوب السردي يخفف من حدّة المسؤولية التاريخية المناطة بالرواي، ونذكر المثال التالي من رواية "أرض السواد" التي شاعت فيها مثل هذه الظاهرة ظاهرة "تكرار السرد" خاصة إذا كان مجال الحديث خبراً تاريخياً. والخبر التالي سيتردد ذكره على ألسنة الناس فيرويه كل واحد بطريقته مضيفاً أو مضخماً أو منتقصاً، إنه خبر مقتل سعيد باشا والي بغداد المخلوع الذي قتل عام ١٨١٧م وحيثيات هذا القتل: "في الكرخ، في قهوة أبو الخيل يتجمع عدد من رجال سليمان الغنّام، فإن كل واحد من هؤلاء الرجال، حين يسأل عما حصل في القلعة (مكان مقتل سعيد باشا) تكون إجابته مطابقة أو مقاربة لإجابة الآخرين! يقول هؤلاء الرجال إنهم تركوا القلعة في وقت مبكر، تركوها قبل أن يدخل داود باشا بغداد بأيام، ربما تكون لأنهم لم يعودوا يعرفون من هو الوالي، ومن له حق إصدار الأوامر، ليس ذلك فقط، كانت الأوامر تتغير بين لحظة وأخرى.. ويتبرع واحد من الجالسين لكي يقول إن الرواتب لم تدفع لهم منذ شهور.. وهكذا تركوا القلعة دون أسف.. ويؤمن آخرون على صحة ما يقال، كي لا يظن أن لهم علاقة أو يتحملون أية مسؤولية"[١٥]. والمقطع السابق هو تمهيد لرواية حدث مقتل سعيد باشا ضمن أكثر من تصور، والراوي هنا يظهر براعة في نقل الحدث بسرعة من مكان إلى مكان: "يقول رجال الغنّام بانفعال إن لا أحد يستطيع أن يدافع وأن يحمي مثلهم، كانوا لا يسمحون حتى للطير أن يعبر فوق القلعة حين كانوا فيها.. أما أن يكون الحراس نياماً أو متساهلين، وأن تقع مثل هذه الأحداث الخطيرة، ولا يستطيعون منعها أو مقاومتها. فهذا يؤكد صحة الموقف الذي اتخذوه بالانسحاب في وقت مبكر"[١٦].

وما سبق يقدم رؤية من جانب الحراس الغاضبين الذين انسحبوا من مكان الحدث قبل وقوعه لعدم رضاهم عن مجريات الأمور. وفي رواية ثانية: "وفي المحلات الأخرى بصوب الكرخ تتردد القصة ذاتها، أو ما يشابهها باختلاف بسيط في بعض التفاصيل. تقول القصة إن حراس القلعة كانوا نياماً لما تسلل عدد من رجاله داود، واستطاعوا الوصول إلى الجناح الذي يقيم فيه سعيد باشا ودون صوت، دون أن يحس بهم أحد، اقتحموا غرفته، وهناك حدث الاشتباك، ولا يعرف ما إذا قتلوا سعيد أو أسروه.. حين تروى القصة بهذا الشكل، تترك احتمالاً أن سعيد لم يقتل، ولا يعرف إذا سيسلم نفسه، أم سيقاوم.." [١٧].

وفي مكان آخر في محلة الميدان هناك إضافات جديدة: "سكان محلة الميدان يؤكدون أنهم دفنوا رأسين كانا بالقرب من القلعة، لكن ليس أي منهما لسعيد باشا، وهذا ما أقسم على صحته منعم الأسود أحد الذين عملوا في السراي في فترة سابقة، وقد رأى بنفسه، ومن قرب سعيد باشا، وبالتالي له القدرة على التمييز بين هذين الرأسين ورأس الباشا! "(١٨). ولا تنتهي الإخباريات عند هذا الحد بل يكثّف الراوي جهوده لجمع المزيد منها: "أما سكان الأطراف من، القريبين من السور، فيرددون قصصاً من نوع آخر، وكلها تؤكد أن سعيد باشا لا يزال حياً، وقد نجا من الحصار الذي فرضه داود، وغادر بغداد، مع عدد من رجاله نحو الجنوب.. "(١٩).

أما القاطنون عند الباب الشرقي فلهم روايتهم كذلك: "سمعوا طلقات نارية في ليلتين متواليتين، وقيل إن عدداً من الفرسان حاولوا اختراق الطوق ومغادرة المدينة، من هذه الناحية، لكن ردّوا. أكد ذلك أحد الحراس الليليين، وقد توارى في الوقت الذي مدّ فيه الفرسان، لكنه سمع صيحات تحذير ترددت عدة مرات، وقد ميز بوضوح كلمة بالذات "يا باشا.. يا باشا" ثم عاد الفرسان من حيث أتوا! "(٢٠).

ثم تتوالى الروايات إلى أن تنتهي في "قهوة الشط" حيث عامة الناس وبسطاؤهم الذين لا يملون تجاذب الأحاديث وافتراض الحيثيات إلى أن يقرر أكثر من واحد: "أن سعيد باشا قتل، وأنه مات وشبع موتاً، كان كل من يتكلم يقول ذلك بثقة راسخة، خلافاً للأماكن الأخرى"(٢١). إن ما سبق من تجاذب وتناقل لحادثة يجهل الناس مجرياتها ضمن أكثر من احتمال ليخفف على المؤلف/ الراوي من ثقل المسؤولية التاريخية في تقرير قصة دون أخرى، فيوظف المؤلف/ الراوي غير قصة فيحقق أكثر من غاية:

- إذ تخلّص أولاً من المسؤولية التاريخية التي قد تشكك في مصداقيته التاريخية، إذا ما علمنا أن المصادر التاريخية التي أرخّت الخبر لم تتفق على حيثيات مقتل سعيد باشا وقد استفاد المؤلف من هذه الحيثيات فنثرها على ألسنة البغداديين(٢٢).

- إثبات قدرة الراوي العليم على التنقل بحرية وخفة بين أهل بغداد لرصد ما يتقولانه عن هذا الأمر، وإثبات هذه القدرة يؤكد مرونة الراوي في السماح لغيره بأن يتكلم ويبدي وجهة نظره.

- تأكيد أن هذه الرواية جاءت لإظهار أناس القاع وإبراز آرائهم والتغلغل بينهم وكشف وجهات نظرهم، وهذا ما حاول مؤلف الرواية تأكيده في أكثر من مرة "كان من الضروري في أرض السواد أن تبرز بوضوح الملامح الدقيقة للأماكن والمناخات والبشر"(٢٣)، وقد استطاعت الرواية أن تنطلق من الشعبي لإقرار الحدث العام.

الطريقة الخامسة: أن تدار الأحداث بطريقة تصاعدية تجعل المتلقي محتاجاً إلى خاتمة تاريخية تحسم الموقف وتكشف النهاية، وفي مثل هذه الحال يبلغ الصدق الفني في تمازجه بالصدق التاريخي مرحلة متقدمة.

وعلى سبيل المثال نقرأ المثال التالي في نهايات الجزء الثاني من رواية "الزوبعة" وقد تصاعدت الأحداث وصار لزاما أن تنتهي عند قفلة سار الكاتب بروايته نحوها، وهي قفلة تاريخية خالصة كانت نتيجة طبيعية لاحتدام السرد بين المتخيل والتاريخي: " اشتبك الجيشان في معركة حامية الوطيس استمرت نصف نهار. كان الأرادنة ساخطين حاقدين. وكان الوهابيون يرومون القضاء على الخزعبلات في جلابيب من غير سراويل. فسقط على الهضاب والكثبان والوديان مئات القتلى، وتأوّه بين الصمعاء والثمام مئات الجرحى. فانهزم الوهابيون لكنهم لم يستسلموا، وانتقم الأرادنة لكنهم لم يثأروا. فلحقوا بهم حتى منطقة عقلة الصقور، وهناك انقلب الموقف بعد أن سارع ضنى تومان لنجدة الإخوان، فتراجع زعل بالرجال إلى وادي رم، ولم يلحق به الوهابيون "(٢٤). ومثل المقطع السابق لا يمثل إبداعا سرديا بل توقيتا تاريخيا لإنهاء مرحلة في عمر الرواية والتحضير لمرحلة أخرى.

ومن ذلك نهايات رواية "القرمية " حيث يجنح السرد نحو الاستعانة بالتاريخي لأنه عمود الرواية الفقري ولا بد من احتذاء التاريخي لإقفال العمل بعد أن مهدت له الأحداث الكفيلة له بذلك:" أما في العقبة فقد اضطربت الأمور وانشقت الصفوف والضباط العرب يسمعون بأمر اتفاقية سرية بين انجلترا وفرنسا لاقتسام البلاد بعد النصر، في نفس الوقت الذي تشدد أوامر اللنبي اللهجة محددة دور الجيش العربي في مهمة لا تتجاوز تدمير خطوط السكة الحديد "(٢٥)، والمشهد السابق تاريخي خالص لم يمتزج بالسردي فالرواية آلت إلى صفحاتها النهائية التي ستوصل العمل إلى نهاية حتمية ثبّتها التاريخ قبلا .وتتضاعف الأمور تاريخيا ليزداد الخطاب التاريخي سيطرة على مجريات الرواية ومن ذلك: "عندما بدأت عمليات مشاغلة الجيش في "عمان" تمويها للجمع الأكبر الذي يلتف جامعا البدو والدروز

والحوارنة فإن الملاريا انتشرت في عمان تحصد جنود الأتراك الهاربين من الجيش سريعا مرتدين إلى دمشق، ولم تعد طريقهم آمنة إذ راح بدو "الرولة" و"بني حسن" يقطعون الدرب أمامهم ويصادرون أسلحتهم تاركينهم عراة ينكصون إلى دمشق.. " (٢٦)

ومن ذلك أيضا ما لمسناه في نهايات "أرض السواد" إذ كنا ننتظر النتيجة الحتمية نفسها للقنصل البريطاني (ريتش) فوتيرة الأحداث تتصاعد بين داود باشا في السراي و(ريتش) في (الباليوز) أو مقر القنصلية البريطانية ويصل التحدي ذروته فتنحبس الأنفاس بتعاظم النفس من التاريخ نهاية مؤكدة تؤكد الانتصار ولو كان مؤقتاً، وقد تمثل ذلك باللقاء التاريخي بين (ريتش) وداود أعلن فيه الأول انسحابه من بغداد فكانت تلك سابقة نادرة في ذلك العصر المزدحم بالمآسي والهزائم، وكانت النهاية التاريخية ضرورية لتأكيد هذا النصر فدار حوار مطوّل بين (ريتش) وداود على آخر قضية تسببت في فصم ما تبقى من عرى التفاهم بين الطرفين وتقرر أن يغادر (ريتش) بغداد بناء على طلبه شرط أن يبعث (ريتش) برسالة رسمية إلى السراي يؤكد فيها رغبته أن يترك بغداد ويتوجه جنوباً، ولم يكن له أن يغادر لو لم يبعث هذه الرسالة: و"بعد يومين من هذا اللقاء، أرسل ريتش إلى السراي الخطاب الذي طلبه الباشا"(٢٧).

وإذا ما عدنا إلى " ثلاثية غرناطة مرة أخرى فقد كانت وتيرة الأحداث فيها تتصاعد وتتأزم نحو نتيجة واحدة وأكيدة بتنا نطلبها كلما توغلنا في القراءة هي قرار الرحيل أو الترحيل وفعلاً وبعد (٤٧٥) صفحة من المعاناة تخلص الرواية إلى النتيجة الحتمية يكون الترحيل القسري بعد مئة سنة من المعاناة والصبر والكفاح بارداً قاسياً، فجاء القرار متوقعاً بل منتظراً من المتلقي:"المقدمة المعتادة عن خيانة عرب البلاد بناء عليه تقرر ترحيلهم في غضون ثلاثة أيام إلى الثغور المحددة والموت عقوبة المخالفين. "للراحلين أن يأخذوا من المتاع ما يستطيعون حمله على ظهورهم، وتتكفل السلطات بإطعامهم أثناء السفر، وعلى كل أن يلزم مكانه انتظاراً لنقله إلى الشواطئ ومن يبرح مكانه يتعرض للنهب والمحاكمة، ومن يقاوم يعاقب بالموت. أملاك المرحلين صارت بحكم المرسوم الملكي ملكاً للإقطاعيين، فمن يعمد إلى إخفاء أملاكه أو حرقها يعاقب هو وكل سكان الناحية بالموت.."(٢٨).

لقد وصلت الرواية إلى نهاية محتومة كان لابد للتاريخ من أن يحسمها وبطريقته المباشرة، فكانت نهاية الأحداث متوقعة بل مطلوبة لاستكمال المشهد.

الطريقة السادسة: أن تكون المعلومة التاريخية عالة على السياق الروائي، أي أن حضورها لا يسهم كثيراً في بناء الرواية بل هو تبرع من المؤلف/ الراوي في غير محله لاستكمال هدف قصد إليه المؤلف؛ كأن يكون هدفه تعليمياً مثلاً أو أن عواطفه قد سبقت مخططه في الكتابة، فوقع أسيراً في شرك التاريخ وتغلب الخطاب التاريخي على الخطاب الروائي ومثل هذا نجده متفشيا لدى كتاب المرحلة الأولى من كتّاب السردية التاريخية، ونذكر في هذا الصدد جرجي زيدان الذي مارس هذه الطريقة غير مرة خلال سرده لرواية "الحجاج بن يوسف" ففي مشهد حواري دار بين عبد الله بن الزبير وبين حسن الشخصية الرئيسية في الرواية، يفتعل المؤلف/ الراوي حواراً يدور بينهما ليسرد على لسان حسن بطل الرواية حوادث تاريخية لا يحتاج إليها السياق بل هي تقدم إضاءة خارجية على بعض الأحداث التي حصلت ولكنها كتبت بقلم المؤرخ: "فأسرع عبد الله في قطع الكلام لأنه لا يحب أن يتذكر الخطأ الذي ارتكبه في ذلك ولولاه لكان بنو العوام خلفاء الإسلام بدل بني أمية لشدة اضطراب حال بني أمية في ذلك الحين. وقال لحسن: "ثم ماذا؟ أوصلْنا إلى حديث خالد" قال: "لما مات يزيد بايع أهل الشام ابنه معاوية (الثاني كما تعلمون وهذا لم يكن يرى لبني أمية حقاً في الخلافة كما صرّح جهاراً في خطابه بعد أن تولاها بأربعين يوماً، فإنه أمر فنودي" (الصلاة جامعة) فلما اجتمع الناس وقف فحمد الله وأثنى عليه ثم قال: (أما بعد، فإني ضعفت عن أمركم، فابتغيت لكم مثل عمر ابن الخطاب حين استخلفه أبو بكر فلم أجده، فابتغين ستة مثل ستة الشورى فلم أجدهم، فأنتم أولى بأمركم فاختاروا ما كنت لأتزودها ميتاً وما استمتعت بها حياً) ثم دخل داره وتغيب حتى مات، فلما مات معاوية هذا اختلف الناس فيمن يولونه واضطربت الأحوال حتى آل الأمر إلى مبايعة مروان بن الحكم لأنه.. "[٢٩].

ويستأنف السرد إسناد الإخبار التاريخي لهذه الشخصية حتى يروى لعبد الله بن الزبير ما جرى بعد وفاة يزيد، وفي الحقيقة أن الراوي هو من يقحم مثل هذا السرد التاريخي على لسان الشخصية وكأن عبد الله بن الزبير يستمع لهذه الاستذكارات التاريخية لأول مرة. في مثل هذا السياق تتبدل مهمة الرواية من أدبية خالصة إلى تاريخية خالصة وهنا لا يتحقق التوازن بين التاريخي والروائي. بل يجب على المؤلف دوماً من خلال راويه أن يبحث عن الطريقة الأنسب لعرض المعلومة التاريخية المساهمة في بناء الرواية التاريخية مساهمة

فاعلة، ولكن ضمن مسارها الخاص الذي لا يفسد أدبية العمل ولا تاريخية الغاية، فليس المهم في السردية التاريخية الحديثة "إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ التخييلي للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي"[٣٠].

وقد مسّ زياد قاسم مثل هذا الأمر عندما يتورط في بعض مقاطع الرواية بسرد قرارات تاريخية نصيّة أو خطابات مثبتة تاريخيا كان بالإمكان تجاوزها باختصار مضامينها، فعلى سبيل المثال في رواية " أبناء القلعة " (ص ٣٧٨) يضطر لسرد بيان إخباري مطول بنصّه لسرد التطورات السياسية الطارئة في جهاز الحكم في سوريا، وفي " الزوبعة " كذلك يضمّن الكاتب المشهد الأربعين من الجزء الثاني بيان رئيس المؤتمر السوري الذي يعلن فيه استقلال سوريا الطبيعية، وقد أورده المؤلف بالخط الغامق لأهميته القصوى ضمن مخططه الإيديولجي الخاص: " نحن أعضاء هذا المؤتمر بصفتنا الممثلين للأمة السورية في جميع أنحاء القطر السوري تمثيلا صحيحا، نعلن بإجماع الرأي استقلال بلادنا السورية بحدودها الطبيعية، ومنها فلسطين.. "[٣١]. ولا يتوقف البيان عند هذه الكلمات بل يمتد لتنصيب الأمير فيصل ملكا على البلاد بلغة خطابية يمكن الاستغناء عن تعرجاتها بعرض المضامين أو بتوزيع المعلومات على الشخوص فيقدموها من وجهة نظرهم لا من وجهو نظر الراوي المسيطر على استجلاب الأحداث وتحليلها.

كما أن على السردية التاريخية الحديثة أن "تحدد في الماضي الأسباب التي كانت وراء ما حدث بعد ذلك، وأيضاً رسم السيرورة التي تطورت بشكل بطيء من خلالها وأحدثت هذا الواقع"[٣٢].

وبعد، فالسردية التاريخية الحديثة لون يتنازعه هاجسان؛ الأول: القضية المعالجة (المادة التاريخية) والثاني: الإخراج (الأداء الفني) ولعل تغليب أحدهما على الآخر هو تغليب للعمل على نفسه.

• •

• **المبحث الثاني: التعامل مع الشخصية التاريخية**

إن كل مضمون لابد وأن يفرض شكلاً خاصاً به، والشخصية مهما اختلفت وتنوعت فإنها مضمون يفرض شكله الخاص، وهذا الأمر ستتضاعف مسؤوليته إن كان المضمون منجزاً في التاريخ، وعلى الأديب أن يتعامل معه ضمن هذا المعطى. وفي الحقيقة إن الشخصية التاريخية شخصية مرهِقة لكتّاب الرواية بشكل عام، وكاتب الرواية التاريخية بشكل خاص، لأنها تدخل إلى العمل بحقيبة ملابس جاهزة لا يمكن إبعادها عنها أو اقتراح ملابس جديدة لا علاقة لها بالصورة المرسومة عنها، إن الشخصية التاريخية تفرض بحضورها في العمل طوقاً يحدّ من حرية الكاتب لا تخففه إلا الشخصيات المتخيلة، فالشخصية التاريخية من المتانة والثقة بالنفس بحيث تقود الكاتب إلى مصيرها هي كما حُسم قبل مئات أو عشرات السنين، وهذا ما يجعل أي سردية تاريخية مهددة بخطر استحواذ التاريخ عليها، ومن هنا يبرز التساؤل التالي: كيف تعاملت الرواية التاريخية مع الشخصيات التاريخية؟ وما مدى النجاح أو الإخفاق الذي حققته الرواية التاريخية في تعاملها مع هذا النمط من الشخصيات؟

إن التعامل مع الشخصية التاريخية في السردية التاريخية الحديثة أخذ أكثر من شكل، ويمكن تصنيفها حسب ما يلي:

١- الشخصية التاريخية المفعّلَة في الحدث.

٢- الشخصية التاريخية المقصاة عن الحدث.

٣- الشخصية التاريخية المفترضة في الحدث.

١ - الشخصية التاريخية المفعّلة

تعد الشخصية التاريخية المفعّلة في الحدث من المعضلات التي ترهق الروائي بل وتأسره ضمن قانونها التاريخي الخاص، وتوظيف الشخصية التاريخية في العمل يحتاج إلى دراية كاملة بالأحداث التي اشتركت فيها الشخصية وتلك التي لم تشترك فيها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى ما اللغة التي سوف تتحدث بها هذه الشخصية، هل كفلت لنا المراجع التاريخية نماذج خاصة تمنحنا قدرة على توظيف لغة هذه الشخصية. إن قدرة الروائي على التخييل وربط الأحداث واستنتاجها كفيلة بأن تقدم للروائي تصوراً جيداً عنها حتى يعمد إلى توظيفها في روايته.

ولا تقف الصعوبات عند المرجعية التاريخية فحسب، بل يتعدى ذلك إلى المرجعية التخييلية عندما تتورط الشخصيات التاريخية في حوار أو موقف مع شخصيات متخيّلة، إذ لا تكفل لنا النصوص التاريخية دائماً الوثائق التي نحتاجها، فنعود مرة أخرى إلى تأكيد مبدأ المزاوجة بين ما كان وأُثبت، وما كان ولم يُثبت (المسكوت عنه)، إذ إن أي خطأ في هذه المزاوجة قد يفسد بناء الشخصية التاريخية ومن ثم المصداقية الوثائقية في العمل الروائي برمّته. فما كان ولم يُثبت (المسكوت عنه) يجب أن يتناسب مع ما كان وأُثبت، فيغدو مقبولاً؛ فمساحة (المسكوت عنه) في الرواية التاريخية هي المساحة التي يمكن لكاتب الرواية التاريخية أن يتحول فيها رغم ضيقها، ولكنه بخياله الخلّاق قادر على توسيعها في ذهنه واستغلال كل شبر فيها، وهذا ما يرفع كاتبا ويحط آخر، إذ ليس موضوع الرواية التاريخية - بالدرجة الأولى- هو من يعلي من شأن العمل أو يحط منه، بل حسن الأداء هو سيد الحكم دائماً.

وقد برز هذا النوع بوضوح لدى سميحة خريس في " القرمية " وزياد قاسم في " الزوبعة "، إذ كان لا بد من الاقتراب حد التفعيل من بعض الشخصيات التاريخية، والروايتان تقتربان كثيرا من الموضوع التاريخي المناقش، فالزوبعة تسعى لإعاد تشكيل الوجه التاريخي والسياسي والاجتماعي للجزيرة العربية وبلاد الشام منذ عام ١٨٦٠ وحتى ١٩٤٥، أما "القرمية فتخصص الحديث عن دور قبائل الأردن في إنجاح الثورة العربية الكبرى في مطلع القرن العشرين، ومن الطبيعي أن تتشابه الشخصيات التاريخية في هذا الصدد، ففي " القرمية " ظهر كل من عودة أبو تايه والأمير فيصل بن الحسين والإنجليزي لورنس العرب وبعض قادة القبائل العربية والجيش البريطاني، وبالمثل ظهرت شخصية الأمير فيصل بن الحسين ولورنس العرب والجنرال الانجليزي اللنبي وانطون سعادة وعز الدين القسام وكلوب باشا وغيرهم في " الزوبعة ". ولكن كيف تعامل كل من الروائيين مع هذه الشخصيات الثابتة تاريخيا؟

فعلى سبيل المثال شخصية الأمير فيصل بن الحسين لقيت اهتماما كبيرا من قبل الروايتين لدورها الفاعل في السياق التاريخي الذي اختارته الروايتان، لذا كان لزاما أن يفعّل لا بالسرد فقط بل بالحوار أيضا، إذ لم يكتف الرواي باستعراض المعلومات التاريخية عن شخصية الأمير فيصل سردا بل غامر بإدخاله في بعض المشاهد الحوارية: "هزّ (هجرس) ستائر الخيمة برفق كأول إشارة يقوم بها تنبيها مهذّبا لإيقاظ سيده، أطبق (فيصل) جفنيه موهما العبد أنه كان نائما، حتى إذا ما اقتربت خطى (طفس) تحرّك

بهدوء وتثاقل الميتيقظ، يخدع (فيصل) عبديه وفي العينين احمرار وسهد ليلة أخرى ضائعة في أرق،... أحضر (طفس) قصعة التمر والكعك وسمح لنفسه أن يتبسّط ضاحكا: سيدي، لزوم تفطر اليوم، ستي رسلت الكعك. وضع الصحن المعدني المعبأ بقطع صغيرة من الكعك الذي يعرف فيه الأمير صنعة أمه، يتذكر كم مرة هرّب رسائله من دمشق وسط حبات الكعك التي صنعتها نساء آل البكري.. رشة الحنان الصباحية عرب القفاز طبعت ابتسامة حزينة على وجهه المرهق، مد يده متاولا فنجان قهوته المرّة التي جاء بها سالم ومجّ من سيجارته نفسا عميقا، فأدرك الحرس الثلاث أن هذا أوان دخول الآخرين. دخل (فايز الغصين) شادا خنجره حول خصره، فلمح الأمير عبر شقوق ستار الخيمة مجموعات من المتسولين الذين افترشوا الطريق، قال بنبرة مشفقة: لا تطيلوا قعدتهم، سنعوهم بالمقدور عليه."[٣٣]، ومع ذلك يبقى توظيف شخصية تاريخية بوزن الأمير فيصل أمرا بالغ الحساسية، فالرواي لا يريد أن يدخل في مغامره حوارية تفسد السياق التاريخي لهذه الشخصية، ولكن راوي الزوبعة كان أكثر جرأة في ذلك ففي المشد العشرين من الجزء الثالث يدور الحوار التالي بين الملك فيصل وأحد مساعديه عن مقتل رئيس الوزراء السوري في عهد الانتداب الفرنسي علاءالدين الدروبي في ٢٠ من آب ١٩٢٠: " لم يتحسس أنور عنقه بل مرر أمامها سبابته خطفا وهوينقل للملك، خبر مقتل الدروبي الذي عرف به بمجرد وصول الباخرة إلى نابولي: ذبحوا الدروبي مثل النعجة... شخصت عينا الملك وثبتت نظراته في أنور للحظة. ثم سأل بنبرة حادة أقرب إلى الأمر: متى؟

– قبل يوم.. قال أنور وبلل شفتيه.

نهض الملك من كرسيه بهدوء وما يزال ينظر في عيني انور: ما تحكي؟... انتبه إلى الجريدة في يد أنور فأضاف بصوت اعلى: ويش صار يا أنور... وحرك إصبعه إلى داخل راحته مرات عديدة... فتقد انور نحوه وسلمه الجريدة. (وبعد أن قرأ الخبر بنصه الذي ورد فيها وحرص الرواي على نقله) علت الدهشة تعابير وجه الملك، فأضاف أنور: كان يتمنى يذبحونا. علت الدهشة وجه الملك...

قال الملك: قولك كان رايح يخوّف الحوارنة. هزّ أنور رأسه يمينا ويسارا، وقال بثقة مصطنعة: كان رايح يا مولاي وهو واثق انوه الحوارنة يخافوه ويرهبوه. ويمكن ظن انوه يحبوه كمان.

- ول.. قال الملك متعجبا، ثم سأل بخبث: وكل هذا كنت تدريه عن الدروبي وما قلت من قبل شي؟"(٣٤). مثل هذا الحوار يقربنا إلى درجة انعدام المسافة بيننا وبين الشخصية التاريخية، والأمر لا يخلو من مخاطرة مع أنه أضفى على التاريخ مسرحة ضاعفت من قابليته. إن تخيّل المشهد الحواري التاريخي الذي لم تروه كتب التاريخ بتفصيل يحتاج إلى قدرة فائقة على هضم المعلومة التاريخية ومن ثمّ تصدريها سرديا وهذا ما اكتنف المشهد السابق، من هنا تعتبر شخصية الملك فيصل من الشخصيات التاريخية الفاعلة في الحدث وليست مقصاة عنه، حتى أنه في بعض المواقف يشترك في حوار مع شخصيات متخيلة مثل فرحان الصليبي والشيخ زعل الجبيلي.

ومن الشخصيات التاريخية التي فُعّلت في الروايتين شخصية الإنجليزي لورنس العرب الذي كانت له اليد الطولى في الثورة العربية الكبرى. وقد لا قى اهتماما من قبل الروايتين مدار النقاش. ففي رواية القرمية يشترك لورنس بوصفه شخصية تاريخية في أكثر من مشهد حواري مع شخصيات تاريخية او شخصيات متخيلة، وفي المشهد التالي يتحاور كل من عودة أبو تايه ولورنس وهما شخصيتان تاريخيتان وعقاب وهو شخصية متخيلة من نسج الراوي: " تحرك الفرسان من الحويطات باتجاه ديرتهم استعدادا لأمر يعلمه عودة فقط، تدافعت خيلهم وغبلهم خارجين من المعسكر... ثم وقفوا مبدين استخفافا يخفون وراءه دهشتهم وانبهارهم في حين راحت سيارتان "رولز رويس" عجيبتان في مظهرهما تتقدمان باتجاه المعسكر، تخبّ حولهما ناقة مذعورة، وقد امتطاها رجل قصير أشقر برأس كبيرة... وميّز عقاب لون عينيه الأزرق وهو يقف مشدوها قبالة فرس عودة، همس عقاب لنفسه:

- الأحمر بعيون زرقا يكفانا شره.

بحلق الانجليزي بعودة وتمتم بعربية مكسرة لكنها مفهومة:

- لا بد أنت عودة.

قهقه الشيخ وهزّ رأسه:

- زين.. زين.. وأنت خوينا النقليزي "اورنس" ما تخفانا.

هزّ لورنس رأسه جذلا، لقد طارت أخباره إلى الشيخ الذي تمنى لقاءه وارتجى حضوره

طويلا."[٣٥]. إن مثل هذه التفاصيل الافتراضية لمشهد مثبت تاريخيا لا يمكن بحال من الأحوال أن تلغي سمة الأمانة التاريخية في نقل الأحداث، هروبا من النمطية التي يمكن الوقوع فيها جراء السرد المتتابع دون ترك المجال ممكنا أمام هذا النوع من الشخصيات، فتغدو قريبة من القارئ، وقد نجح زياد قاسم في الجزء الأول من الزوبعة في أن يقترب من ذهنية لورنس وأن ينطقه بكلمات توقع زياد قاسم أنها دارت في خلده إبان التحضير مع القبائل العربية لاحتلال العقبة في خطوة عملية أولى ضد الأتراك. وفي المشهد التالي نلحظ حوارا عميقا بين لورنس بوصفه شخصية تاريخية مثبتة وسيف الحجاج بوصفه شخصية متخيلة من أبناء القدس الحريصين على الدين ورفعته: " لم يجب سيف بل نخس جواده فأسرع الجواد قليلا به، لكن لورنس لحقه. وقال بنبرة فيها حرج واضح: صدقني سيد سيف بأني مقتنع تماما بجدوى ومنطقية وعدالة الحرب التي يقوم بها العرب. أما أنا وإن كان السبب الذي يدفعني للحرب معكم جوهريا إلا أنه ليس منطقيا على الإطلاق. أحيانا أحس بأني أقاتل معكم ولأجلكم فأنت تستحقون الحرية... وفي أحيان أخرى أحس بأني أخدعكم، خاصة عندما التقي بقادتي الذين تهمهم خرائطهم أكثر مما تهمهم ثورتكم وأوطانكم وأديانكم. فاشعر بالذنب... لكن صدقني يا صديقي بأنني لا أشعر أبدا بالنقاء كما أشعر فيه معكم عبر هذه الصحراء.

قال سيف بخبث: لماذا إذن تحيط نفسك بكل هذا العدد من الحرّاس؟

- ما الضير في هذا؟

- انهم يكلفونك الكثير.

- إنهم لا يكلفونني شيئا... أصحاب الخرائط المترهلون هم الذين يدفعون... وضحك ملء شدقيه... فنظر إليه سيف بافتتان، وقال: أنت حكيم وصادق سيد لورنس.

ضحك لورنس: آووه. كثير مما قلته لك قرأته في الكتب.

- ومع هذا أنت صادق مع نفسك.

- لا أحس بأني صادق مع نفسي. فالصدق مع النفس يجب أن لا يكون لحظيا. سوف أعود يوما إلى بلادي مثلما ستعود أنت ويعود الجميع، سينساكم الناس سريعا بعد ذلك.

أما أنا فسأجتمع مع الأبالسة حول مائدة واحدة مليئة بالمغريات... وهناك سأعاني مأساتي الكبرى، فللكذب حلاوة وللصدق مرارة "(٣٦).

وزياد يخاطر في مثل هذا الاقتراب من شخصية تاريخية ثابتة المعالم، فإلى أي مدى يمكن تقبل مثل هذا التمادي في نسج توقعات دارات في خلد زياد قاسم على لسان لورنس؟ إن الأمر مشفوع بالتوقع على هامش الحدث الأكبر القادم وهو غزو العقبة، فمثل هذا الحديث لن يغير من مجريات ما حدث، ولكنه يحسب في جانب إعادة قراءة التاريخ، وزياد يظهر رغبة في مساءلة لورنس مع أنه معجب به، لذا دار الحوار الآنف.

ولا بأس من استحضار مثال آخر في غير الروايتين حديث الدراسة وهي شخصية " باشا" التي أخذت حيزاً حقيقياً في رواية "أرض السواد" لعبدالرحمن منيف، إذ الرواية معقودة بالدرجة الثانية(٣٧) لاستظهار صورة مفقودة لأحد الولاة الذين نحتاج إليهم اليوم وهي صورة داود باشا هذا الوالي (الصح) في الزمن (الخطأ) إذ لم يتوان مؤلف الرواية عن كشف شخصية داود باشا بلسان داود باشا نفسه، فأقحمه في مشاهد حوارية كثيرة مع شخصيات تاريخية حقيقية وأخرى متخيلة، دون مساس بالمرجعية التاريخية لها، وقد بدا حذر المؤلف في التعامل مع هذه الشخصية عندما تظهر؛ لأنها تمتلك حصانة تاريخية تقيها فن الاختلاق والتقول، والمشهد التالي يكشف مدى اقتراب عدسة الراوي من شخصية داود اقتراب المتأمل المغامر أحياناً، وقد كان أول ظهور لشخصية داود على لسان الراوي الذي قدمّه ومجّده:"وغرق سعيد بعشقه وفسقه، فأهمل أمر الرعية وشؤون الحكم، فتدهورت الأحوال وضاق الناس وارتفعته الشكوى، ولم يتأخر داود لكي يلتقط الإشارة، ويدرك أن زمنه قد حان"(٣٨).

هذه هي بداية داود باشا الذي كان شخصية الرواية المفعّلة، إذ اقتربت منها عدسة الراوي دون توجس، فيشترك في الحوار مع الشخصيات الأخرى ويتفاعل معها:"لم يكن مضى يومان على التخلص من سعيد، حتى نقل حمادي إلى ثكنة الفرسان. قال الباشا لعليوي يوصيه: - ترى ابن الزنا حمادي، أظافره متروسه طحين، فأريد قبل ما يفارقنا يزوّع آخر باره، وأريد أعرف ممن أخذ وإلى من أعطى.. وحين اهتز رأس الآغا، دلالة الموافقة والفهم، وأن لديه أشياء أخرى أيضا يريدها من حمادي، تابع الباشا بنبرة جديدة: هه.. الدولة ينراد لها فلوس ما تاكلها النيران، يا آغا، وهذا ابن الزفرة، أكل الأخضر واليابس،

فأريدك تبوق لسانه، أريدك تحوقه من هنا لهنا حتى نحصل على الذهب اللي نهبه هو وسعيد"(٣٩).

والشخصية التاريخية التي يمثلها داود شخصية حيّة واقعية تتعامل بشكل اعتيادي مع المواقف وتتحادث مع غيرها من الشخصيات، وتتحدث بلهجتها، ضمن موضوعات ومفاهيم لا تؤثر على نسقها التاريخي العام النابعة منه. وفي مواقف أخرى يزداد التحرر في التعامل مع الشخصية التاريخية فيصل حدّ التأمل النفسي والمونولوج الداخلي: "قال داود لنفسه بعد أن توالت الأخبار عن قاسم، ثم تأكدت: "هؤلاء البدو يعرفون شيئاً واحداً، وقد أتقنوه لفرط ما أدمنوا عليه: إشغال الدولة، إنهم لا يعرفون الحرب، صحيح أنهم يقاتلون، لكنهم لا يستطيعون التمييز بين النصر والهزيمة، وربما لا تعنيهم هذه القضية. فقط يريدون خصماً حتى ولو كان وهماً، كي يحاربوه. وبهذه الطريقة يشعرون بوجودهم وأهميتهم. أما إذا غاب الخصم فعندئذ يأكلون أنفسهم إلى أن يتلاشوا، ويبدو أنهم لا يريدون التلاشي، على الأقل الآن!هكذا مرت الصور في ذهن داود باشا، وهو يستعيد علاقاته وحروبه معهم..."(٤٠).

فالشخصية التاريخية لداود باشا تبقى محافظة على اتزانها التاريخي رغم اشتراكها في الأحداث وظهورها في الحوار والمونولوج، إنها تعيش حياتها كاملة داخل الرواية.

ومن الشخصيات التاريخية التي أفلحت" أرض السواد" في رسم صورتها وتفعيلها داخل الرواية شخصية القنصل البريطاني (ريتش) في بغداد، إضافة إلى شخصية (الآغا) سيد عليوي التي كان لشخصه اليد الطولي في تفعيل كثير من الأحداث وتغيير مسارها دون أن تفقد مصادقيتها. مع الملاحظة أن مثل هذه الشخصيات لا تظهر كثيراً إلا من أجل الاشتراك في مشاهد قد تؤدي إلى أثر تاريخي مثبت.

٢- الشخصيات التاريخية المقصاة عن الحدث

وهذا اللون من الشخصيات يكثر تجاذبه في الروايات التاريخية وغير التاريخية، وتشكل إطارا في العمل الروائي تدور الأحداث من خلاله، ولكنه لا يشارك فيها مباشرة لاعتبار أو لآخر. ولكن قد تكون من أهم الأسباب التي دفعت كثيراً من الروائيين لأن يوظفوا الشخصيات التاريخية في أعمالهم توظيفاً محدوداً جداً، وهو عدم الرغبة في التورط بما لم يكتبه التاريخ، ومن ثم الدخول في الاحتمالات والافتراضات أن الشخصية قالت ذلك أم لم تقله، ومع أن

كثيراً من هذه الشخصيات اكتسبت دوراً فاعلاً في التاريخ إلا أنها لم تحظ بالدور نفسه في العمل الروائي لأن القانون هنا يختلف، "فمن كان بطلاً في التاريخ، قد يغدو شخصاً ثانوياً في الرواية، والعكس يصدق في ذلك"[٤١]، لأن قانون الفني هو الحاضر وقانون التاريخي هو الماضي، فضلاً عن أن إعطاء الشخصية التاريخية تصاريح المشاركة بالأحداث قد يقلل من حرية الكاتب.

وفي روايتي القرمية والزوبعة شاع مثل هذا التوظيف لشخصيات لم يكن اشتراكها مباشرا في العمل، فلم ير الروائي ضرورة لحضورها، ومن ذلك في رواية "القرمية" و"الزوبعة" شخصية الشريف الحسين بن علي وشخصية القائد الانجليزي اللنبي والقائد كلايتون ونوري السعيد وجمال باشا السّفاح وهي شخصيات سوف يُتحدّث عنها ولكنها لن تَتتحدث بنفسها، بل يسمع صداها اعتباريا سرديا لا حواريا فاعلا، ومن ذلك المقطع السردي التالي: " أما الشيخ فقد تهيأ لجولة جديدة، ينضم فيها إلى الثوار الذين تموج بهم العقبة.. أولئك الذين تزايدوا عسكرا بوصول "نوري السعيد" وبدو متطوعين من الرولة والزوايدة وكأنما القوم في رحلة قنص لا في معركة، أو قد تتكدر بمخاوف "مولود مخلص" من الانجليز وحيرة "جعفر" في ترتيب المعسكر، أو غضبه من حرمانه من لقب عسكري، جو مشحون بالمشاعر كما بالاحداث.. وسط مراقبين للطريق القادمة من الحجاز.. يفعل "فيصل" ذاك كتكتيك عسكري، في حين تتمطى أحلامه شمالا باتجاه دمشق، متناسيا تعليمات " اللنبي " التي تقتضي عدم التقدم خارج العقبة "[٤٢]. والشخصيات المذكورة سابقا هي تاريخية لكن السرد يدير دفة الأحداث دون نزول عند شخصياته فهي مقصاة عن خطاب السرد فاعلة في خطاب التاريخ.

ومن الروايات التي شاع فيها استخدام هذا النوع من الشخصيات التاريخية، وخاصة في رواية "ثلاثية غرناطة" إذ الشخصيات التاريخية الحقيقية هي إطار عام تنبعث الرواية وأحداثها من خلالها، لقد كانت الشخصيات التاريخية في هذه الرواية ثانوية حسب الأهمية، لم تشارك في الفعاليات الحقيقية للرواية بل ظل صداها ظاهراً من على بعد، ولكنها لم تصل حدّ البطولة في الرواية، نذكر من هذه الشخصيات "أبو عبد الله محمد الصغير" الذي ورد ذكره في بداية الرواية ليعلن استسلامه وخضوعه، ثم يختفي دون رجعة: "بكى أبو عبد الله محمد الصغير، وقال إن الله كتب عليه أن يكون شقياً وأن يتم ضياع البلاد على

يديه.."[43]. وفي المقابل لهذه الشخصية المأساوية تظهر كذلك شخصية موسى ابن أبي الغسان رمز المقاومة ورفض التسليم، أما حضوره فكان طيفاً سريعاً رمزياً ثم انتهى: ".. ترددت الشائعات عن غرق موسى ابن أبي الغسان في نهر شنيل..."[44]. ثم ينشغل الراوي اختتاماً لهذه الشخصية في رصد أقاويل الناس حول اختفائه أو استشهاده. وهناك أيضاً شخصية الملك فردنياند والملكة إيزابيلا وهما شخصيتان هامشيتان في الحدث ذكرهما الراوي مرة واحدة في بداية الرواية[45].

ومن الروايات التاريخية التي أبرزت مثل هذا اللون من الشخصيات رواية " الزوبعة " لزياد قاسم فبعض الشخصيات التاريخية بقيت إطارا للحدث ولم تشترك في الأحداث فعليا، بل كان ظهورها في الأحداث بمثابة صدى يرد على ألسنة الشخصيات المتخيلة ويوجه تصرفاتهم أو يحددها، ومثال ذلك شخصية الملك فيصل، إذ كان ظهوره رهنا بحديث السارد أو الشخصيات الأخرى عنه، والمؤلف بذلك يتفادى الوقوع في شرك المحاسبة التاريخية أو شرك التبعية التسجيلية للتاريخ:" صفق المضيف، فاستجابت الحشود سريعا له، وصخبت الساحة بالتصفيق المتقطع لدقائق ثم راح المندوب يهز راحتيه للأسفل طالبا الصمت. لكن صوتا جهوريا دوّى في الساحة أعاد الصخب أعنف مما كان. تحيا تحيا سوريا. فرددت الجموع تباعا معه، والتهب الحماس أكثر عندما امتد به إلى تعييش فيصل.. يعيش الملك فيصل. وإسقاط فرنسا.. تسقط فرنسا"[46]. وبعد، فليس المهم أن تكون الشخصية التاريخية فاعلة أو مقصاة عن العمل بل المهم كيف توظف في العمل الروائي وما هي المهام التي يمكن أن توكل إليها.

٣- الشخصية التاريخية المتخيّلة

مع أن الرواية التاريخية في صورة من صورها اختزال للتاريخ إلا أنها عوّضت كثيراً من الشخصيات التاريخية المفترضة ربما تكون مما انشغل التاريخ عن ذكره. ومن هنا تتشح الرواية التاريخية بمهمة التنبيه إلى تلك الشخصيات التي كانت هناك في ذلك الوقت "فالرواية التاريخية تزاوج عادة بين الشخصيات التاريخية والشخصيات المتخيّلة. إلا أن الأمر لا يقف فيها عند هذا الحدّ، وإنما يتجاوز إلى ظاهرة أخرى هي إسناد أعمال لا تاريخية إلى الشخصيات التاريخية وأعمال تاريخية إلى الشخصيات المتخيّلة"[47]. إن الشخصية المتخيّلة في الرواية التاريخية شخصية مكمّلة لمشروع وضعه الروائي وأراد إتمامه

من خلال هذه الشخصيات، فهذه الشخصيات لا تحدّها مرجعية ولا تقيدها نصوص التاريخ القديمة فهي ليست وليدتهم، إنها وليدة تمازج الأفكار وتبلورها على نحو خاص.

ومن أمثلة الشخصيات التاريخية المبتكرة في الزوبعة وكان لها دور كبير في تحريك الأحداث الأب سمعان، ورجا الصليبي وابنه فرحان، والشيخ عواد الجبيلي وابنه زعل، وهند اللطيفات، وأكرم الدوام، وأم عدنان، وعائلة الأدهم، وعائلة الحجاج، وعائلة مقصود الشركسية، وعائلة ابي سليمان وحشد كبير.. أما في رواية "القرمية" فإن الخيط القصصي يبدأ مع شخصية عقاب من بدو الحويطات وتنتهي معها، وهي شخصية حاضرة في العمل بجوار كبار الشخصيات التاريخية تتحدث وتتأمل وتعيش في تيار وعيها وتعبر وتقترح، ومثل هذه الشخصيات هي متنفس للروائي للخروج من صلابة التاريخ وسرده الصارم، إذ يمكن تحميلها بالكثير من الرؤى التي لا تتعارض مع أحداث التاريخ.

ومن الجدير بالذكر أن هذا النمط من الشخصيات قد يكثر في بعض الروايات التاريخية مثل رواية ثلاثية غرناطة لتؤكد مقدرتها على إنجاز رواية متكاملة، وهذا ما صنعته عائلة أبي جعفر الوراق (أم جعفر، أم حسن، حسن، سليمة، نعيم، سعد، مريمة، عائشة، علي) سلسلة من الشخصيات التاريخية المتخيلة نفذت كل واحدة منها مهامها بمنتهى الإتقان، هذه العائلة الراسخة في الأرض التي نشأت فيها، أكثر منه مئة سنة عاشتها وهي تكابد آلام البقاء. والمشهد التالي هو خاتمة الرواية مع (علي) حفيد حفيد أبي جعفر يظهر تمسّكه بالأرض وبقاءه فيها لأن رحيله يعني انتهاءه، ولكن كيف سيكون له ذلك والقرارات بشأن البقاء واضحة: "قد يكون الموت في الرحيل وليس في البقاء، لابد أن يعرف معنى الحكاية وتفاصيلها وأيضاً ما فعله الأجداد.. سيبقى. قد يقبضون عليه ويحكمون بموته لمخالفة القرار. سيرحل، يُحدّق في ماء البحر، تشرد عيناه ثم ينتبه على صفّارة عالية تؤذن بالرحيل. قام عليّ، أدار ظهره للبحر، وأسرع الخطو ثم هرول ثم ركض مبتعداً عن الشاطئ والصخب والزحام. التفت وراءه فأيقن أن أحداً لم يتبعه، فعاد يمشي بثبات وهدوء، يتوغل في الأرض، يتمتم: لا وحشة في قبر مريمة! "[٤٨].

إن بناء الشخصية التاريخية المتخيّلة على هذا الجانب من المهارة والاتقان والمعطيات نابع بشكل أساسي من حرية الراوي الذي يشكلها دون قيود مسبقة.

• •

• **المبحث الثالث: مسوغات اللجوء إلى التاريخ**

"البحث عن الذات الضائعة" و"اكتشاف معنى الاستمرار" و"الانتماء إلى شيء قد ضاع إلى الأبد" و"مسح الغبار عن الصور القديمة" و"إعادة بناء الماضي" كلها معانٍ نستذكرها عندما يكون الحديث عن الرواية التاريخية، فإذا كناقد وازنا في المبحث الأول بين الروائي والتاريخي ثم دققنا في المبحث الثاني في شخصيات الماضي وكيف تصبح حاضرة في الذهن؟ فإننا في هذا المبحث سنتحدث عن (لماذا)؟ بعد أن انتهينا من (كيف)؟

كثيرة هي مسوغات الاندفاع نحو الماضي، ومن الصعب أن تُرصد جملة هذه المسوغات الداعية له، فإذا انطبق أحدها على رواية تاريخية فقد لا ينطبق على رواية أخرى.

ففي نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين – المرحلة الأولى في نشوء الرواية العربية - كان جهد الروائيين منصباً على إعادة بثّ التاريخ مجدداً في أذهان الناس من خلال استمالته نحو الرواية هذا الفن الغربي الوافد غير المقبول من قبل الناس حتى تلك الساعة، فكان لابد من التمويه من خلال التاريخ هذا السرد المتنامي في الذهن دون انقطاع، فنموذج جرجي زيدان في رواياته عامة يمثل ضرباً من تسويق التاريخ روائياً والرواية تاريخياً من خلال بلورة المعلومة التاريخية وإعادة بنائها ضمن قصة خيالية مفتعلة لا تمس تلك المرحلة إلا من خلال الزي الموحّد، كما أن لدافع التسلية نصيبا في كتابتها، من خلال تلك القصة العاطفية المدرجة بين ثنايا رواياته، وتكون هذه القصة محالة على السياق التاريخي الحقيقي لتشد أركانه وتثبت زواياه، وهناك هدف تعليمي غير خاف في رواياته، فالمؤلف حريص على وضعنا

في السياق التاريخي دائماً وبمنتهى الدقة أحياناً، إلا أن جرجي زيدان لم يراعِ أحياناً في هدفه هذا التسجيل الأمين لأحداث التاريخ عندما يمزج بين الخيالي والحقيقي دون مراعاة للمعلومة التاريخية الحقيقية.

أما أعمال نجيب محفوظ الروائية عامة والتاريخية خاصة[٤٩]. فلم تكن باعثة لأمجاد الماضي متغنية بأهازيج التراث فقط بل ناقشت وحاورت تاريخ الفراعنة، ومن هنا علينا أن لا نحصر رؤيتنا الفنية لأعماله التاريخية ضمن حدودها التاريخية، بل يمكن أن يكون لها ارتباط بالحاضر، كأن نستلهم العبرة والعظة من مجريات القصة الدالة على العواقب الوخيمة الناتجة عن إهمال الحاكم لأمور رعيته والالتفات إلى شهوات النفس ولذات الجسد.

من هنا يمكن لنا أن نتحول بهذه الملحوظة إلى البعد الإسقاطي، فأعمال كثير من الروائيين التاريخيين هدفت من ذلك إلى هذا البعد وذلك عند إسقاط قضية ماضية على قضية حاضرة، ففي رواية " ثلاثية غرناطة " على سبيل المثال أسقط ما حدث في الأندلس بعد الهزيمة على ما حدث ويحدث اليوم في فلسطين ؛ وهذا الإسقاط يجر الوعي نحو خانة التنبه والحيطة والحذر إنه إسقاط يكشف ملامح (الآخر) المتعدي. وإذا ما عمقنا الحديث عن هذه الرواية فسوف نجد أنها انطلاق من الاجتماعي للسيطرة على التاريخي، عندما انطلقت الرواية من أسرة غرناطية واستمرت في تتبع مفاصل حياتها، في هذه الحياة التي تصعب يوماً بعد آخر، ليكشف عن هدف إكمال ما لم يقله التاريخ، وانعطاف نحو بؤرة الألم التي خلفها خروج العرب من الأندلس. ومن منطلق فني كان اللجوء إلى التاريخ في هذه الرواية "بمثابة الديكور الذي يؤطر الأحداث المتخيلة. إلا أنه أحيانا ديكور مصطنع تمليه حاجة العالم المتخيل أساساً. وما هذا التعميم والإفراط إلا أداة تحقق بها الرواية غايتها المتمثلة في المغايرة أي في إخراج عالم روائي مختلف عن العالم المعيش" (٥٠) من هنا كان لزاماً على المؤلفة أن تكتب ما تتوقع أن التاريخ لم يكتبه.

وإذا ما خصّصنا الحديث عن رواية " القرمية " و"الزوبعة " فإن الباعث القومي والوطني كان مسيرا لهذين العملين، فزياد قاسم أراد بإيديولجية قومية إعادة بناء المنطقة سياسيا وتاريخيا ليقرأها بعناية ويوجه الفهم نحو الصواب المتروك، والخطأ الفادح الذي وقع العرب فيه عندما فكروا بالتحرر من عقال الأمم المستبدة، فوقعوا أسرى لرغباتهم مما جمّد مشروعهم القومي الذي يجب أن ينجزوه، وقد ناقش كل ذلك بألم مع ترك فسحة من الأمل في نهاية الجزء السادس من زوبعته. أما القرمية فمسوغها ذا طابع وطني آسر، إذ حاولت الروائية ومنذ العنوان الكشف عن حقبة مزهرة في تاريخ الأردن ؛ حقبة التحرر من الظلم التركي وانشغال ببناء الذات بحرية، وهي في ذلك تلقي بظلال السرد على شخصيات تاريخية جهدت في تحقيق ذلك كانوا في نظرها هم الأصل أو القرمية.

وبعد، فإن الاندفاع نحو الماضي واستغلاله مادة حكائية للنص السردي، أفرز توجها مستقلا في الكتابة يرفض أخذ المادة التاريخية كما هي، وكما سخّرها كتّاب الرواية التاريخية في مرحلتها الأولى، بل كان اللجوء إلى التاريخ مادة حكائية لجوءا استرتيجيا يستثمره الكاتب لإنتاج خطابه الخاص مجبولا بمثيل له سابق عليه هو برهان أو قرينة تثبت صحة مسعاة،

هذا اللجوء صاحبه تطور في التعامل مع الوثائقية التاريخية وتطويعها باستخدام حشد من التقنيات السردية التي تلبي المطلب، فبرز الاهتمام بكيفية تقديم المعلومة التاريخية عبر أكثر من طريقة، وتقديم الشخصية التاريخية في أكثر من إطار، مع اختلاف مسببات هذه الاستعانة، وكل ما سبق يكون ظاهرة سردية يمكن أن نطلق عليها اسم السردية التاريخية.

• **الإحالات**

١- قاسم عبده: الرواية التاريخية عند محمد فريد أبو حديد، مجلة أدب ونقد، ع ١٤٤، أغسطس ١٩٩٧، ص ٤٢ – ٤٣.

٢- عبد الرحمن منيف، رواية أرض السواد، (٣ أجزاء) المؤسسة العربية للدراسات والنشر / المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩، ١٦/١.

٣- جورج لوكاش: الرواية التاريخية، تر: صالح جواد كاظم، ١٩٧٨، بيروت، دار الطليعة،ص ١٣٩.

٤- المرجع نفسه.

٥- أرض السواد ١٨/١.

٦- زياد قاسم، الزوبعة (١-٦)، عمان، منشورات أمانة عمان الكبرى،١٩٩٦-٢٠٠٣، ٢٩/١.

٧- الزوبعة، ٤/١.

٨- سميحة خريس، القرمية، الأعمال الكاملة، دار ورد، عمان، ٧٢/٢.

٩- القرمية، ص ٧٨.

١٠- الزوبعة، ٢٨٠/٣-٢٨١.

١١- القرمية ص ٢٦

١٢- الزوبعة ٤/٥.

١٣- الزوبعة ٦٩/٦-٧٠.

١٤- رضوى عاشور، ثلاثية غرناطة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨،ط٢،ص ١٣٩-١٤٠.

١٥- أرض السواد ٥٦/١-٥٧.

١٦- أرض السواد ٥٧/١.

١٧- أرض السواد ٥٧/١.

١٨- أرض السواد ٥٨/١.

١٩- أرض السواد ٥٨/١.

٢٠- أرض السواد ٥٩/١.

٢١- أرض السواد ٦١/١.

٢٢- لمعرفة الوقائع التاريخية المقترحة لمقتل سعيد باشا راجع:عبدالعزيز نوار: داود باشا والي بغداد، دار الكتاب العربي، الجمهورية العربية المتحدة، (د.ت)، ص ٧٧-٨٠.

٢٣- عبدالرحمن منيف: رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،٢٠٠١،ط١، ص ١٣٦.

٢٤- الزوبعة ٢/ ٢٩٠.

٢٥- القرمية ص ٩٨.

٢٦- القرمية، ص ١٠٣.

٢٧- أرض السواد ٣٠٥/٣.

٢٨- ثلاثية غرناطة، ص ٤٧٦.

٢٩- جرجي زيدان، الحجاج بن يوسف،دار صادر، ١٩٩٨،ط ١، ص ١١٥.

٣٠- جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ص ٤٦.

٣١- الزوبعة ٢/ ٢٠٨.

٣٢- امبرتو إيكو: حاشية على "اسم الوردة" آليات الكتابة، ترجمة وتقديم سعيد بن كراد:

on-line)www.said-yaktin.com/eco.htm)

٣٣- القرمية ٤٠.

٣٤- الزوبعة ج٣/ص١١٢-١١٣.

٣٥- القرمية ٤٣.

٣٦- الزوبعة ١/٥٨٣-٥٨٤.

٣٧- حيث إن هدفها كما ورد على لسان مؤلفها العراق في بداية ق ١٩.

٣٨- أرض السواد: ١/٢٣.

٣٩- أرض السواد ١/١١٩.

٤٠- أرض السواد ١/١١٤.

٤١- جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ص ٣٢-٣٣.

٤٢- القرمية ص ٦٤.

٤٣- ثلاثية غرناطة، ص ١٣.

٤٤- ثلاثية غرناطة، ص ١١

٤٥- ثلاثية غرناطة، ص ١٢.

٤٦- الزوبعة، ٣/ ١٠٣.

٤٧- محمد القاضي، (١٩٩٨). الرواية والتاريخ: طريقتان في كتابة التاريخ روائياً،علامات في النقد، ج٢٨، م(٧).ص ١٢١.

٤٨- ثلاثية غرناطة، ص ٤٨٨.

٤٩- عبث الأقدار ١٩٣٩ ورادوبيس ١٩٤٣ وكفاح طيبة ١٩٤٤و العائش في الحقيقة ١٩٨٥.

٥٠- محمد القاضي: الرواية والتاريخ، ص ١٣٦.

الرواية الجديدة

• سمر يزبك

على مستوى العالم كله شاع الحديث عن "زمن الرواية" بعدما شهد هذا الفن رواجاً إبداعياً واهتماماً نقدياً، ورواجاً بين القراء (مقارنة بأنواع الكتب الأخرى) ولم تكن سورية استثناءً في هذا السياق، حيث واصل أجيال من الكتاب إنتاجهم الروائي، كما ولد عدد جديد من الكتاب، بعضهم جاء من الشعر أو من القصة، أو كتب الرواية مباشرة.

ومع هذا الزخم شاع استخدام مصطلح "الرواية السورية الجديدة" الذي يوحي بوجود تيار روائي محدد ومنسجم، بل إنه يحيل مباشرة إلى وجود "قديم" واحد له ملامح محددة. وهذا غير صحيح نقدياً وإبداعياً، لكننا نستطيع أن نتحدث عن تيارات وسياقات متجاورة نسجت تاريخ الرواية السورية وواقعها الحالي.

ولايمكننا الحديث عن قديم وجديد في الرواية إلا في حدود معرفة طبيعة الفن الروائي، فهو نوع مفتوح تتبع مزاياه وعيوبه من كونه مقترحاً ديمقراطياً وانسانياً، وهذه الطبيعة تجعله دائماً بعيداً عن الكمال، بعيداً عن الموت في الوقت نفسه، حيث لا يعني الاكتمال إلا الفناء.

وبناء على هذا التجدد الذي يتميز به الفن الروائي، فإننا لا يمكن أن نقف عند لحظة معينة لنقول هنا تنتهي الرواية القديمة وتبدأ الجديدة، لأن تاريخ الرواية وتاريخ الكاتب الروائي الواحد هو محاولات دائمة من التجاوز، وبالتالي فبعض ما كتب في عقود سابقة يقدم مقترحات فنية قد تكون أكثر تقدماً من روايات جديدة، بل إن الكاتب الواحد يمكن أن يكتب عملاً جديداً يمثل تراجعاً فنياً أو فكرياً عن عمل سابق له.

أردت أن أبدأ بكل هذه التحفظات قبل محاولة رصد ملامح التغيير المختلفة في الرواية السورية، التي يرى النقاد أنها كانت أسبق إلى الوجود من "زينب" محمد حسنين هيكل ١٩١٤. حيث أصدر خليل خوري روايته (وي.. اذاً لست بافرنجي). عام ١٨٥٩ وبعده فرنسيس مراش بروايتيه (غابة الحق) و(در الصدف في غرائب الصدف) والبعض يعود بالتاريخ إلى كتاب أحمد فارس الشدياق بعنوان (الساق على الساق فيما هو الفارياق) عام ١٨٥٥.

وبعيداً عن هذه البدايات المبكرة، أو تنازع السبق مع الرواية المصرية، يعيد الناقد عبدالرزاق عيد الرواية السورية الحديثة إلى معطف جبران في "الأجنحة المتكسرة" بينما يضع الرواية المصرية في معطف هيكل وروايته "زينب" وما تحتويه من صراع اجتماعي. ومن هذين البدايتين المختلفتين يرصد عيد خط الرومانسية واللغة الشعرية كسمة طبعت العديد من الأعمال السورية حتى وقت قريب، في حين أخذت لغة هيكل الرواية المصرية إلى اللغة الخبرية البعيدة عن البلاغة.

هذا الافتراض الذي يفترضه عبدالرزاق عيد صحيح بقدر ما ينطوي عليه الفن الروائي من مراوغة، فقد وسمت الرومانسية أعمالاً سورية كثيرة، حتى اليوم، ومع ذلك فقد كان مقترح عبدالسلام العجيلي القصصي والروائي أقرب إلى جزالة الفصحى الكلاسيكية، أكثر من قربه من رومانسية جبران، وعلى الرغم من ملامحه الرومانسية، فقد احتوى على مشروع للنهضة قوامه المثاقفة من الغرب، هذا المشروع الذي سيعتبره جيلٌ تال نوعاً من الرجعية.

ومع انتشار الافكار اليسارية اتجهت الرواية السورية نحو الواقعية الاشتراكية، فكانت الأيديولوجيا فوق القيمة الفنية وكان الشعار قبل البناء البناء الروائي، لكن لا توجد قاعدة يمكن تعميمها، إذ استطاع حنا مينة في "الشراع والعاصفة" أن يحقق قفزة فنية كبيرة ارتفعت بالرواية فوق شروط الأيديولوجيا.

وفي الوقت نفسه كانت غادة السمان تقدم مشروعاً آخر، يمكن أن يكون النظير الروائي لمشروع نزار قباني في الشعر، من حيث السهولة والمباشرة والجرأة، والرغبة في كسب أكبر عدد من القراء.

وبينما وجد بعض رموز الجيل التالي مثل حيدر حيدر وهاني الراهب أنفسهم في الأفكار الوجودية، كان آخرون مثل نبيل سليمان يحاولون تقصي التاريخ، وجاء سليم بركات إلى الرواية بأفكاره اليسارية ولغته الشعرية.

ولم تتميز تجارب أي من هؤلاء الكتاب بالسكون، بل إن كلا منهم ظل يجرب أدوات وموضوعات، ولغات تستجيب في كثير من الأحيان لدواعي التغيير، ولأحكام الزمن، وتستفيد من الأفق السياسي أو تتزامن معه صعوداً وهبوطاً ومع تيارات الرواية الجديدة عربياً وعالمياً، فكانت الرواية تقترب من الأرض السورية وتكتب ملامحها، كما اختلفت النظرة إلى العالم، واتجهت بعض الروايات إلى تحليل الذات بدلاً من سبر أغوار التاريخ والسياسة. وظهرت تقنيات سردية متأثرة بتيار الرواية الجديدة في أوروبا وأمريكا اللاتينية، وظهر ذلك في بنية الجملة الروائية القصيرة. وقد سرت هذه التحولات مثل جدول تواشجت فيه عطاءات المخضرمين والأصوات الجديدة، مثلما تواشج عطاء الكاتب مع الكاتبة.

ويمكننا هنا تسجيل ملاحظة على حضور المرأة السورية المبدعة الذي يشكل موجات وتاريخاً من الانقطاعات تحتاج إلى دراسة خاصة، فبعد رائدة الرواية السورية عفيفة كرم (١٨٨٣-١٩٢٤) التي كتبت ٧ روايات، لم يكن هناك وجود للمرأة المبدعة حتى عام ١٩٤٦ حيث عادت شهرزاد إلى القول الروائي مع الاستقلال مع وداد سكاكيني وهيام نويلاتى. ثم كوليت خوري وسلمى الحفار الكزبري وألفت الادلبي، وغادة السمان.

وفي هذين العقدين (التسعينيات والألفين) بدا واضحاً وجود المرأة الكاتبة، شريكة في مصطلح الرواية الجديدة الذي يطرح فيه كل كاتب وكل كاتبة رؤيته ورؤيتها للجدة.

وهناك العديد من الأسماء التي تشكل روافع لهذا المصطلح وهناك اتجاهات وتمثيلات مختلفة لهذه الجدة بين روائي وآخر أو حتى بين عمل وآخر للكاتب الواحد أو الكاتبة الواحدة.

قدم ممدوح عزام مقترحه في رواية "قصر المطر" والتي تناولت أحداث الثورة السورية الكبرى عام ١٩٢٥، ولكن التاريخ في هذه الرواية لم يكن المخبأ الآمن للروائي، ولم يكن المثال الذي يشير إلى الحاضر، فالرواية تشير إلى مكان محدد ومنظومة العلاقات فيه، ومعتقداته الدينية خاصة معتقد التقمص الذي وظفه الروائي جيداً، كما وظف الجنس كتعبير عن حب الحياة، في مواجهة قسوة الطبيعة والشرط الحياتي.

أما خالد خليفة فيستعير الواقعية السحرية كأسلوب فني في "دفاتر القرباط" و"في مديح الكراهية" ليعالج به موضوعات الواقع السوري، ويطرح من خلالها الهم السياسي بكثير من الجرأة، وإن كانت بعض مقولات الروايتين تتجاوز وعي الشخصيات الهامشية في دفاتر القرباط والتقليدية في مديح الكراهية، بينما يقدم خليل صويلح في روايته "وراق الحب" مقولته حول النص المؤجل أو النص المستعار، من خلال "التناص" كلعبة فنية موازية لمظاهر التأجيل في المجتمع.

وهذه مجرد أمثلة لا تقلل من أهمية ما يكتبه اليوم روائيون وروائيات من مقترحات بعضها ينحو نحو الجانب السيري وبعضها نحو التخييلي، وتشكل معاً ملامح زخم روائي سوري، لا يمكن حصره في اتجاه.

الفصل الثالث

مشكلات النوع وقضايا التجنيس

- السيرة بوصفها شكلاً سردياً - د. لطيف زيتوني
- السيرة الذاتية والرواية - إلياس فركوح
- تداخل أجناس السرد - د. حسين جمعة
- آفاق القصة وحدود الرواية - د.مها العتـوم
- عن اللوحة القصصية والرواية - د. أحمد النعيمي

السيرة بوصفها شكلاً سردياً

• د. لطيف زيتوني

نقرأ في "معجم مصطلحات نقد الرواية"، مادة "راوٍ":

" يندمج الراوي والمؤلف في النص التاريخي والسيرة الذاتية الحقيقية والرحلة. فالراوي/ الكاتب هو الذي يروي الأحداث التي شهدها أو سمع عنها، وهو الذي يروي سيرة حياته كما عاشها أو كما يراها في زمن الكتابة. في الحالين نحن أمام راو حقيقي لا وهمي، لأن الحوادث التي يرويها هي - أو ينبغي أن تكون - حقيقية.

ينفصل الراوي عن الكاتب في النصوص المتخيلة التي تروي أحداثاً لم يشهدها الكاتب، أو التي خالف فيها ما شاهده في ترتيب الوقائع، أو الأسباب، أو النتائج، أو الأماكن، أو الزمن، أو أسماء المشاركين فيها، أو علاقاتهم، أو أحاديثهم الخ.. فحين تقدّم الروايةُ الحدثَ المتخيَّل بدل الحقيقي لا يعود للكاتب الحق بروايته (كي لا يصبح كاذباً)، فتروي الحدثَ شخصيةٌ خيالية هي الراوي. وأوضح ما يكون الفصل بين الراوي والكاتب في الروايات التي يتعدّد فيها الرواة فيما الكاتب واحد لا يتغيّر ".

• •

السيرة بوصفها سرداً هي حكاية يكتبها كاتب، ويرويها راوٍ، وتقوم بالأحداث الهامة فيها شخصية رئيسية. وعلى هذا الأساس، ومن حيث المبدأ فقط، يمكننا اعتبار كل حكاية تعتمد حبكة الشخصية، أي تحبك أحداثها انطلاقاً من الشخصية الرئيسية، سيرة لهذه

الشخصية. ولا يتغير الأمر في حال كانت الشخصية متخيلة لا حقيقية، لأن السيرة حينئذ تكون متخيلة أيضاً.

أما من حيث التطبيق، فللحكاية المتخيلة، أي الرواية والأقصوصة والنوفيلا، شروط لا تنطبق على الحكاية الحقيقية التي تتكوّن منها السيرة.

فمن مقتضيات تأليف الحكاية المتخيلة: بناء عالم متخيل، والاقتصاد في السرد، وجودة الحبكة.

ومن مقتضيات تأليف الحكاية الحقيقية: استعادة العالم الحقيقي الذي عاشت فيه الشخصية، والتبسط في الأحداث الهامة، واعتماد حبكة تهدف إلى إبراز الوقائع وكشف التفاصيل وتقديم تاريخ شخصي. ولا يهدف السرد الحقيقي إلى خلق عمل فني بل عمل تأريخي، لهذا غالباً ما يطغى فيه المضمون على الشكل، والمعرفة على الفن، والحقيقة على الخيال.

- **الحقيقي والمتخيل**

كل اتفاق للقص بين المؤلف والقارئ يتضمن حداً أدنى مشتركاً، وهو أن الراوي لا يقدم كل شيء، بل يترك للقارئ أن يملأ النواقص الكثيرة المتروكة في النص معتمداً على خياله وتجاربه الخاصة. فيتخيل، مثلاً، أشكال الشخصيات وصور الأماكن، ويقوم ببعض الدور الذي يؤديه المخرج في الصناعة السينمائية. هذا التعاون بين طرفي السرد هو الذي يضمن اكتمال الحكاية. أما ما يتجاوز هذا الحد الأدنى فيختلف، بين حكاية متخيلة وأخرى حقيقية، بل يختلف باختلاف أنواع السرد. فلكل نوع اتفاق خاص به.

في الرواية، يعرض المؤلف على القارئ أن يمتعه بحكاية متخيلة لا حقيقية، مقابل أن يتظاهر القارئ بتصديقها، فلا يتهم المؤلف بالكذب. هذه هي قاعدة اتفاق القص الروائي الأساسية. فإذا انتقلنا من الرواية إلى أحد أنواعها أضفنا الشروط الخاصة بالنوع. ففي النوع البوليسي، على سبيل المثال، يتعهّد المؤلف، فضلاً عما تقدم، ببعثرة المعطيات الآيلة إلى كشف هوية المجرم، ليترك للقارئ مجال المشاركة في البحث والاكتشاف. هذا الاتفاق لا يوثق كتابة في النص، بل يبقى ضمنياً، ويصبح ناجزاً فور شروع القارئ بمطالعة الرواية.

أما في السيرة فيتعهد المؤلف بتقديم صورة صحيحة عن حياة حقيقية. وهذا التعهد يتم خطياً. فإذا تم خارج حدود النص، في عتباته مثلاً، أكتسب القيمة المعنوية والقانونية التي

يتمتع بها الميثاق الحقيقي، لأن عتبات النص لا تنتمي إلى المتخيل ولا يرويها الراوي بل هي حديث المؤلف للقارئ. ويتضمّن ميثاق السيرة عادة إشارات تحدّد طريقة التعامل مع النص، وتوجّه قراءة القارئ له، وتبيّن الغاية المتوخاة من قراءته، والدوافع الشخصية والعامة التي حملت المؤلف على تأليفه.

كشفُ الدوافع إلى كتابة السيرة يَعدّه بعضُ الدارسين من ثوابت ميثاق السيرة. وقد عدّد ستاروبنسكي مجموعة من الدوافع، في كتابه "أسلوب السيرة الذاتية"، يمكننا ردها إلى عامل واحد هو حصول تغييرات هامة في حياة الشخصية يستفيد الناس من الاطلاع عليها. وهذا هو المنحى الذي تبناه جرجي زيدان حين كتب "تراجم مشاهير الشرق"، وهو الذي جعله يدعو العصاميين من التجار ورجال الأعمال الذين بنوا ثرواتهم بجهدهم وبوسائل شريفة، إلى كتابة مذكراتهم.

ولو ألقينا نظرة على السيَر العربية التي كتبت في مطالع القرن العشرين لوجدنا أنها لا تجمع على دوافع مشتركة، وأن الدوافع غالباً ما تتعدد في السيرة الواحدة.

فجرجي زيدان كتب من القاهرة رسائل إلى ابنه الذي يدرس بعيداً عنه في بيروت، روى له فيها فصولاً من حياته. وغاية هذه الرسائل كما يبدو من أسلوبها هي توعية الشاب، إلى مصاعب الحياة، وتشجيعه على مواجهتها من خلال مثال حي هو والده الذي واجه الفقر وغلبه وحقق ما حققه من شهرة ونجاح. ووربما كانت هذه الغاية المحدودة وراء عدم استعجال زيدان في إنجاز سيرته، فنشرتْ الرسائل بعد وفاته بعنوان "مذكرات جرجي زيدان".

أما ميخائيل نعيمة فعرض في مقدمة الجزء الأول من كتابه "سبعون.. حكاية عمر"، أربعة دوافع لكتابة سيرته. أولها، إعجاب القراء بأفكاره ورغبتهم في معرفة المزيد عنها وعن كاتبها. وثانيها، استعادة حياته من خلال السيرة بحيث يعيش الحياة مرتين. وثالثها، تعرية نفسه أمام الناس وتخليصها من أسرارها وأوزارها كي لا يبقى له إلا العميق الذي لا يصل إليه سواه. ورابعها، خلق تفاعل بينه وبين قرائه لأنه من دون التفاعل لا قيمة للكتب والأفكار.

أما توفيق يوسف عواد فتوقف، في الحوار الذي قدّم به كتابه " حصاد العمر"، عند رغبتين: الأولى هي إعادة تأليف حياته، والثانية هي تخليد نفسه. ففي هذا الحوار يقول شق لسطيح " بالكلمة أحيا مرتين. أسويها من جديد. أخلقها خلقاً ثانياً. أثبت الزمان في المكان.

ألحق باللحظة الهاربة فأكمشها وأعلقها على الحائط كالمرآة وأنظر إلى نفسي فيها. أبَرْوز نفسي وأتحدّى الفناء".

ميثاق السيرة يعود إلى جان جاك روسو الذي كتب في مدخل كتابه "الاعترافات" عهداً يلتزم به أمام الديان. قال روسو:

" إني مقبل على أمر لا سابق له ولن يكون له بعد تنفيذه مثيل. أريد أن أصور للناس رجلاً بكامل حقيقته الطبيعية، وهذا الرجل هو أنا.

أنا وحدي. فأنا أشعر بقلبي وأعرف البشر. لا أشبه أياً ممن رأيتهم. وأتجرأ على الظن أنني لا أشبه أي شخص حي. إن لم أكن أفضل من سواي، فأنا، على الأقل، مختلف عنهم. هل أحسنت الطبيعة أم أساءت بكسرها القالب الذي خلقتني فيه، هذا ما لا يمكنكم الحكم عليه إلا بعد أن تقرأوني.

فليقرع نفيرُ الدينونة حين يريد، وسآتي، وهذا الكتاب في يدي، لأمثلَ أمام الديّان. سأقول بصوت عال: هوذا ما أنا فعلت، وما فكرت، وما كنت عليه. لقد كشفت الحَسَن والرديء بالصراحة نفسها. لم أسكت عن أي أمر سيء، ولم أضف أي أمر حسن؛ وإذا صدف أن استعملت بعض الزينة غير المهمة، فليس ذلك إلا لملء فراغ أحدثه نقص في الذاكرة. اعتبرت صحيحاً ما أعرف إنه يمكن أن يكون كذلك، لا ما أعرف أنه باطل. وصورت نفسي كما كنت، حقيراً وسافلاً حين كنت كذلك، وطيباً كريماً سامياً حين كنت كذلك. لقد كشفت باطني كما أنتَ رأيته. "

يتضمن ميثاق جان جاك روسو التزامات وتحفظات. فالمؤلف يلتزم الحقيقة والصدق. ولكنه يتحفظ حول معنى الحقيقة وحول نسبة الصدق. فالحقيقة التي يلتزم بها هي المحتمل، هي ما " يمكن أن يكون " حقيقة، والصدق لا يمنع من اللجوء إلى " الزينة "، أي إلى الخيال لملأ الفراغ الذي يخلفه ضعف الذاكرة.

يحمل ميثاق السيرة في داخله، إذن، أسباب موته. فالحقيقة، أي تطابق الأحداث والمشاعر والأفكار بين الواقع والنص المكتوب، والصدق، أي نية الكاتب في تقديم الحقيقة، غايتان بعيدتان. قد يكون لضعف الذاكرة، أو لرغبة الكاتب في التستر، دور في إبعاد السيرة عن الحقيقة، ولكن الدور الأساسي يبقى ذاك الذي أوضحه ميخائيل نعيمة جيداً في مقدمة

كتابه "سبعون" حين قال: " إنك خادع ومخدوع كلما حاولت أن تحكي لنفسك أو للناس حكاية ساعة واحدة من ساعات عمرك. لأنك لن تحكي منها إلا بعض بعضها. فكيف بك تروي حكاية سبعين سنة؟ ".

السيرة إذن عمل مستحيل من دون التحفظات التي تعيد ميثاقها إلى صورة الممكن. وهذا الممكن هو ما وعد نعيمه قارئه به حين نبّهه: " من الاعتقاد أن ما سيلاقيه في هذه الصفحات هو كل ما سجّلته لي وعليّ السنوات السبعون التي عشتها حتى الآن على الأرض في هذه الدورة من حياتي. فلن يطالع من السجل الذي هو عمري أكثر من مقاطع قد لا تكون الأهم فيه. ولكنها تصلح للدلالة على محتواه، كما تصلح الخريطة للدلالة على ارتفاع هذا الجبل وامتداده، وعلى طول هذا النهر واتجاهه. ولكنها لا تدلك على ما في الجبل من أخاديد ومنحدرات.. ".

إن عجز السيرة عن تقديم حياة كاملة يتعارض مع التزامها بالحقيقة. واختيارها الحوادث المهمة وحدها يزيف حقيقتها أيضاً لأنه يجعل الحياة التي تصورها مصَفاة وبالغة الفعالية، ويجعل صاحبها شخصية جادة ومهمة، خلافاً للواقع. هذا هو مأزق السيرة، ولكنه أيضاً مأزق كتب التاريخ كلها ومأزق كلّ اشكال السرد الحقيقي.

الحديث عن ميثاق السيرة يستحضر أعمال فيليب لوجون، وخصوصاً كتابه "ميثاق السيرة الذاتية " الصادر عام ١٩٧٥. يعرّف لوجون السيرة الذاتية بأنها " سرد استرجاعي نثري يقوم به شخص حقيقي ويتناول به وجوده الخاص، مشدداً على حياته الفردية وخصوصاً على تاريخه الشخصي ".

تعريف لوجون للسيرة الذاتية ينطوي على مجموعة من الشروط تتعلق بشكل الخطاب (سرد نثري، أسلوب استرجاعي)، وبموضوع الخطاب (حياة فرد)، وبموقع المؤلف (تطابق المؤلف والراوي)، وبموقع الراوي (تطابق الراوي والشخصية المروي عنها). وهذه الشروط هي لازمة للسيرة من حيث المبدأ، متفاوتة القيمة والدور من حيث الضرورة. فبعضها يكفينا منه أن يكون غالباً على النص. كالسرد الذي يجب أن يكون غالباً على السيرة، لكن الخطاب قد يخرج بها أحياناً من السرد إلى الشعر أو الوصف. والسرد ينبغي أن يكون استرجاعياً، ولكن الحدث قد يتصل أحياناً بالحاضر لعمق أثره أو استمرار نتائجه أو انكشاف حقيقته

وتبدل النظرة إليه. والأحداث ينبغي أن تتمحور حول حياة فرد، لكنّ ذلك لا يمنع من التطرّق أحياناً إلى التاريخ الاجتماعي والسياسي.

هذه الشروط وتفرعاتها تربط السيرة بجملة من القضايا يتعلق بعضها بصيغة السرد (المسافة والمنظور)، والبعض الآخر بالأطراف الساردة (المؤلف والراوي والشخصية المروي عنها).

• **المسافة وتعرية الذات**

قد تكون المسافة التي يقيمها الراوي بينه وبين الشخصية أدل على طبيعة العلاقة بينهما من الضمير المستخدم في السرد. تطلق المسافة، فيما تطلق، "على التحفظ الذي يُبديه الراوي تجاه بعض أجزاء الحكاية. وهو يعبّر عن هذا التحفظ باستخدام كلمات دالة على الشك أو التقليل (ربما، قد يكون، الخ..)". والمسافة لا تتناول الأحداث فقط بل تتناول الشخصيات أيضاً، ومنها الشخصية الرئيسية، في سلوكها والأفكار التي تعبر عنها والخيارات التي تتخذها الخ.. إنها وسيلة تعبر عن رغبة المؤلف في النظر إلى حياته بحياد كأنها حياة شخص آخر..

المسافة التي يتخذها الراوي من الشخصية، في السيرة الذاتية، تولد ما يشبه الانعكاس الذاتي الذي تحدثت عنه جدلية هيغل. وأول نتائج هذا الانعكاس وعي الراوي لحقيقته ولدوره ولحصرية انتمائه إلى الحاضر. وفيما يعي الراوي حقيقته يعي أيضاً حقيقة الشخصية المروي عنها كذات منفصلة عنه ومتحدة فيه في آن واحد. فهما متحدان في الهوية ومنفصلان في الزمن والوظيفة السردية. وهذا الوعي المزدوج يسمح للراوي بمقاربة الشخصية المروي عنها كموجود مستقل عنه، ويتيح له إبداء رأيه في أفعالها، وقد يشجعه على شيء من النقد. وقد يبلغ هذا النقد حدود إزاحة الستار الذي يحجب الأسرار، وحدود التعرية التامة أو شبه التامة.

• **المنظور الممكن في السيرة**

المنظور والمسافة وجهان لصيغة السرد التي تحكم تقديم الراوي للحكاية. ومنظورات السرد ثلاثة: أحدها المنظور الشامل الذي لا يخضع للتبئير، أي لحصر معلومات الراوي من خلال تضييق بؤرة النظر. أما المنظوران الآخران فمحصوران.

اعتماد المنظور الشامل يسمح بتقديم معلومات كاملة عن الشخصية الرئيسية وعن سائر الشخصيات أيضاً. وهذا يتعارض مع التزام السيرة بالصدق، لأن الراوي/المؤلف يمكنه أن يعرف مشاعر الشخصية الرئيسية وحدها معرفة حقيقية، أما باقي الشخصيات فلا يمكنه أن يدخل إلى أعماقها إلا تخيلاً. لهذا لا ينجح هذا المنظور في السيرة ولو نجح في الرواية.

واعتماد المنظور الخارجي يسمح بتقديم الشخصية من خلال ما تلتقطه حواس الراوي، دون الدخول إلى أعماقها ومعرفة مشاعرها وذكرياتها ونواياها. وهذا من شأنه أن يفصل بين الراوي والشخصية ويخلق مسافة طويلة بينهما. وهذا المنظور يصح في السيرة الغيرية لدقته وموضوعيته نسبياً، ولكنه لا يلائم السيرة الذاتية، لأنه يحجب أكثر مما يكشف، مما يتعارض مع غاية هذه السيرة في الأساس.

لم يبق أمام السيرة الذاتية، إذن، سوى المنظور الداخلي الذي يسمح للراوي بملازمة الشخصية الرئيسية في حاضرها، فيعرض ما تراه هذه الشخصية وتسمعه وتعرفه وتشعر به وتتذكره في الحاضر. وهذه الملازمة الدائمة توحي بقدر كبير من التواطؤ أو التطابق بينهما.

- **العلاقات بين الأطراف الساردة: التواصلي وغير التواصلي**

من رومان ياكوبسون إلى الجيرداس جوليان غريماس وجيرار جينيت، تقوم عمارة السرد عند البنيويين على ثنائيات تواصلية: المؤلف والقارئ، الراوي والمروي له، الشخصية والشخصية الأخرى. كل طرف يتوجه إلى آخر من عالمه ومستواه السردي.

فحين تستخدم الحكاية ضمير الغائب يروي الراوي للمروي له حكاية لا دور له فيها، أي ليس شخصية من شخصياتها ولا يشارك في أحداثها.

وحين تستخدم الحكاية ضمير المتكلم يروي الراوي للمروي له حكاية هو فيها وليس فيها في الوقت نفسه. فهو فيها، لأنه مندمج بالشخصية الرئيسية وهويتهما واحدة. وهو ليس فيها، لأن دوره منفصل عن دور الشخصية ومكانه، حين يمارس دور كراوٍ، خارج الحكاية.

أما المؤلف فيتوجه إلى القارئ خارج الحكاية، في لوازم النص أو عتباته، وإذا كلمه من داخل الحكاية كان ذلك نوعاً من المخالفة السردية، لأن دوره محصور في تخيّل الحكاية وتعيين أسلوبها، ولا يحق له دخول عالمها إذ لا مكان له فيه ولا صوت.

هذه الترسيمة التواصلية الصارمة التي تبناها البنيويون ليست موضع اجماع لدى النقاد والروائيين. فبوريس توماشفسكي، وهو أحد الشكلانيين الروس، يتحدث عن أسلوبين في السرد: الأول، موضوعي، باسم المؤلف، والآخر، باسم " راوٍ، أو شخصية محددة" . وفيودور دوستويفسكي يتحدث عن نوعين من السرد: الأول باسم المؤلف والآخر باسم الشخصية الرئيسية.

لم يتوقف الخلاف بين التواصليين وخصومهم، ولكنه خمد مدة ثم عاد إلى التأجج عام ٢٠٠٩ حين أصدرت سيلفي بترون كتاباً بعنوان "الراوي، مدخل إلى نظرية السرد" طرحت فيه وضعية الراوي، خصوصاً في النصوص المكتوبة بضمير الغائب. والسؤال الذي شغل الكتاب هو: هل الراوي موجود في كل الحكايات المتخيلة أو في بعض منها فقط؟

وقد أعاد هذا الكتاب الجدل الذي كان نشأ بين آن بنفيلد وجيرار جينيت على هامش كتاب بنفيلد الذي ينكر بدءاً من عنوانه حتمية وجود الراوي في النص السردي. ولم تحاول سيلفي بترون تمويه موقفها الداعم لبنفيلد، فسارعت إلى اعتبار موقع الراوي، كموقع شريكه "المروي له"، مبنيان على أسس غير صلبة. وتوقفت عند المبدأ القائل بحتمية وجود الراوي في السرد، فناقشته انطلاقاً من النظريات غير التواصلية التي تعتبر أن السرد المتخيل ليس دائماً تواصلياً، وبالتالي ليس وجود الراوي فيه حتمياً. وجواباً عن السؤال الذي يطرحه البنيويون عادة عمن يتكلم في السرد، أجابت بأن أحداً لا يتكلم. وغاية هذا الطرح، كما هو معروف، إعادة الاعتبار إلى المؤلف الذي كانت البنوية قد أعلنت موته في الستينات.

والواقع أن النظرية التواصلية تركز على "مقول القول"، فتدرس آلية العمل الداخلي في النص سعياً إلى استخراج بنيته المنطقية. بينما تتوقف النظريات غير التواصلية وما بعد البنيوية على "فعل القول" فتدرس دور المؤلف في الخطاب (النص) والتفاعل الذي يجري بين الخطاب والقارئ، والذي يمنح هذا الأخير دوراً في تفسير النص. وهذا الاتجاه متأثر بالأبحاث الابستمولوجية التي نشرها بول ريكور حول دور السرد في العلوم الانسانية.

لستُ مقتنعاً بجدوى هذه القسمة الحادة بين المنحى التواصلي والآخر غير التواصلي حين يختص الأمر بالسرد المتخيل. فالمسألة الحقيقية التي يطرحها وضع الراوي في الحكاية المروية بضمير الغائب محصورة في حال واحدة هي راوي الحكاية الرئيسية. أما راوي الحكايات الثانوية والفرعية، كشهرزاد وسندباد في "حكايات ألف ليلة وليلة"، فلا

يطرح وجوده ولا هويته أية مشكلة سردية، لأن الأول (شهرزاد) ينتمي إلى الحكاية الرئيسية باعتباره شخصية من شخصياتها، والآخر (سندباد) ينتمي إلى الحكاية الثانوية باعتباره أيضاً شخصية من شخصياتها. وحده راوي الحكاية الرئيسية بضمير الغائب لا ينتمي إلى حكاية وليس شخصية في أي حكاية. وهذا هو سبب الإشكال.

أما في السرد الحقيقي، فإني أميل إلى القبول بوجود حالات واضحة من اللاتواصل، كما يحدث حين يستغرق المؤلف في الذكرى الدفينة أو المكبوتة ويختلط حاضره بماضيه ويُغرق الزمنين في مشاعر واحدة. لكن هذه الحالات لا تخرج السيرة من دائرة الكتابات التواصلية. فالسيرة – خلافاً لليوميات التي لا تكتب بقصد النشر ولو نشرت – تتوجه دائماً إلى الناس، فطبيعتها إذن تواصلية.

- **العلاقات بين الأطراف الساردة كمدخل لتصنيف أنواع السرد**

الحديث عن سرد حقيقي وسرد متخيل يحجب تعدد الحالات التي يمكن أن تتخذها العلاقات بين المؤلف والراوي والشخصية في السرد. ولقد درس فيليب لوجون هذه العلاقات خلال أبحاثه في السيرة الذاتية، وأعاد جيرار جينيت تبويب هذه النتائج وصوغها في خمس حالات، تؤدي إلى خمسة أنواع من السرد، أعيد صياغتها بدوري بالشكل التالي:

- الحكاية الذاتية (تتميز بالتطابق بين الراوي والشخصية دون المؤلف)
- الحكاية الغيرية (تتميز بغياب كل تطابق بين المؤلف والراوي والشخصية)
- السيرة الذاتية (تتميز بالتطابق بين المؤلف والراوي والشخصية)
- السيرة الغيرية (تتميز بالتطابق بين المؤلف والراوي دون الشخصية)
- السيرة الذاتية الغيرية (تتميز بالتطابق بين المؤلف والشخصية دون الراوي)

من شبكة العلاقات هذه يمكننا أن نستنتج:

- أن العلاقة بين المؤلف والراوي والشخصية تقود إما إلى الحكاية المتخيلة وإما إلى السيرة.
- وأن مؤلف الحكاية المتخيلة منفصل دائماً عن الراوي والشخصية.
- وأن مؤلف السيرة بنوعيها، الذاتية والغيرية، مندمج بالراوي ولهما هوية واحدة.

- وأن السيرة الذاتية الغيرية، ومثالها أن ينسب المؤلف سيرته الذاتية إلى مؤلف آخر، هي حكاية متخيلة لأن النسبة الكاذبة تنقل الحقيقي إلى المتخيل، وتحوّل السرد إلى تخييل.

تبقى حال أخرى هجينة يتطابق فيها المؤلف والراوي والشخصية من دون أن يضمن المؤلف صحة المعلومات التي يقدمها الراوي. وهذا النوع الذي يطلق عليه اليوم اسم التخييل الذاتي Autofiction يجمع بين مدلولين متباعدين، أحدها حقيقي وهو الذات الكاتبة والآخر خيالي وهو ما تنسبه الذات الكاتبة إلى نفسها سواء أكان حقيقياً أو مختلقاً، واقعياً أو خرافياً، لأن اختلاط الحقيقي بالمختلق والواقعي بالخرافي يرفع قرينة الصدق عن النص برمته. وقد قارن فيليب غسباريني التخييل الذاتي بنوع سردي آخر هو "الخيال العلمي Science-fiction"، فرأى أن " نسبة التخييل الذاتي إلى الذات المبدعة كنسبة "الخيال-العلمي" إلى العلم والتقنية".

التخييل الذاتي إذن، كالسيرة الذاتية الروائية، حكاية متخيلة لا سيرة، لأن المؤلف لا يلتزم صحة الأحداث والمواقف والمشاعر والفضاءات الحقيقية بل يخلط الحقيقي منها بالمتخيل. ومن المؤلفين من يرسل الإشارات التي توقع القارئ في الضياع. فيصر، مثلاً، على كتابة كلمة رواية على غلاف الكتاب، ثم يصرح في مقابلاته الإعلامية بأن هذا الكتاب ليس رواية بل سيرة ذاتية مقنعة.

وقد يذهب المؤلف بعيداً في الخداع للإيقاع بالقارئ وجره إلى قراءة النص كسيرة ذاتية. من ذلك ما فعله رشيد الضعيف في روايته "ليرننغ إنغلش " حين منح بطله اسمه "رشيد ض."، ووظيفته (أستاذ في الجامعة)، وعنوان سكنه (بيروت، حي الصنوبرة)، واسم المدينة التي ولد فيها (زغرتا)، والمدينة الذي درس فيه (باريس)، ووضعه العائلي (متزوج من فرنسية ومطلق وله ولد واحد) الخ.. أي كل ما يعلمه عنه معارفه وزملاؤه. أما في ما تجاوز ذلك فقد أطلق العنان للتخييل.

وقد يذهب المؤلف بعيداً في الخداع لجر القارئ إلى قراءة السيرة الذاتية كنص روائي. من ذلك ما فعله محمد برادة في كتابه "حيوات متجاورة " حين تلاعب بأطراف السرد مستخدماً أطرافاً إضافية فاصلة بين المؤلف والنص. ففضلاً عن الراوي، هناك الكاتب المفترض وهناك السارد المسرود له. هذه الكثرة من الأصوات الساردة ضاعفت حركة

النص، وولدت لدى القارئ أشكالاً من المتعة الفنية، ولكنها حجبت- وهذا هو المطلوب- موقع المؤلف الحقيقي وصلته بالمسرود.

كل هذه المواقف والالتباسات تعزز حاجة السيرة إلى ضمانة معلنة من المؤلف، يتحمل بموجبها المسؤولية القانونية والاخلاقية عما يروي. وهذه الضمانة والمسؤولية الناتجة منها هي ما يفرّق التخييل الذاتي من السيرة الذاتية.

امتناع المؤلف عن الانخراط في ميثاق السيرة يفك الرابط بين أطراف السرد. فيستقل الراوي بموقعه وبدوره، ولو كان يحمل اسماً مشابهاً لاسم المؤلف، أو صفات كصفاته. ويغيب شرط الصدق، لأن الصدق لا يُلزم سوى الانسان الحقيقي، أما الراوي المتخيل فينتمي إلى عالم آخر ومنظومة قيم مختلفة. إن انفصال الراوي عن المؤلف ينقل النص المروي حتماً من السيرة إلى الحكاية.

- **الدلالة على الشخصية في السيرة**

السيرة بوجهها السردي ليست نوعاً واحداً. فهناك السيرة الغيرية والسيرة الذاتية. وكلاهما ينطبق عليه ما ذكرناه عن وحدة المؤلف والراوي. وهذه الوحدة هي شرط من شروط السيرة، بل من شروط الكتابة التاريخية بالاجمال. أما الفرق بين السيرتين فهو في هوية الشخصية المروي عنها. ففي السيرة الغيرية ينفصل المؤلف/الراوي عن الشخصية المروي عنها (المؤلف = الراوي ≠ الشخصية)، فيروي الأحداث عادة بضمير الغائب. وفي السيرة الذاتية يتحد المؤلف/الراوي بالشخصية (المؤلف = الراوي = الشخصية)، فيروي الأحداث عادة بضمير المتكلم.

ولكن هذه الترسيمة البسيطة ليست كذلك في الواقع، ولا الضمائر العائدة إليها.

فلا شيء يمنع مؤلف السيرة الغيرية من اقحام نفسه في النص ومواجهة القارئ بوجهه الصريح باعتباره هو الذي يخاطبه ويروي له ويعلق ويرجّح الأحداث ويحلل المواقف على مسؤوليته الشخصية. وحيئذ يكون القارئ أمام حضورين: الكاتب والمكتوب عنه. ولا شيء يمنع هذا المؤلف من الغياب عن النص وترك السيرة تروي نفسها بحيث يظهر المروي عنه كبطل وحيد تحيطه الأضواء. ففي غياب الأصول المرسومة للسيرة الغيرية وفي غياب الروائع التي تفرض بنيتها على نوعها، تجد السيرة الغيرية نفسها موضع تجاذب بين الأنواع

السردية القريبة منها. فهي غالباً ما تترجح بين الرواية التي تنطلق من تصورات كاتبها لتبني شخصية حية مليئة ولكن متخيلة، والتاريخ الذي ينطلق من الوثائق ليبني شخصية حقيقية ولكنها كتمثال فارغ من الحياة.

ولا شيء يمنع مؤلف السيرة الذاتية من الاشارة إلى نفسه داخل النص باسم العلم العائد إليه، أو باسم الجنس، أو باسم مركب من اسمه، كما فعل فارس الشدياق صاحب كتاب "الساق على الساق فيما هو الفارياق" حين ركب اسم الفارياق من كلمتي فارس والشدياق.

في كتاب "الأيام" استخدم طه حسين اسم الجنس (الصبي) للدلالة على الشخصية المروي عنها. ولكنه انتقل، في آخر الجزء الأول من الكتاب، إلى ضمير المتكلم، فكشف هوية الصبي، وأوضح تطابقها مع الراوي والمؤلف، وأعاد السرد إلى الترسيمة البسيطة. وصار بالإمكان قراءة الكتاب من جديد وكأنه مكتوب كله بضمير المتكلم.

ولكن ماذا لو لم يكشف طه حسين هوية الشخصية المروي عنها، ماذا لو اقتصر على اسم الجنس وحده؟ هل كنا قادرين على اعتبار كتابه سيرة ذاتية؟ الواقع أن طه حسين لم يستخدم ضمير الغائب تماماً. فحين تحدث الراوي عن الشخصية لم يقدمها كشخصية منفصلة عنه بالضرورة. فليس لهذه الشخصية اسم علم يميزها بل لها اسم لا يميز سوى جنسها، وهو كلمة صبي. وهذه الكلمة تصح في كل الكتّاب الذكور ومنهم مؤلف "الأيام" نفسه. كذلك لم يستخدم طه حسين ضمير المتكلم تماماً. فحين نقل السرد من راو يستخدم ضمير الغائب إلى راو يستخدم ضمير المتكلم لم يحوله إلى شخصية تروي حكايتها بأسلوب مباشر، بل بأسلوب موارب. لم يدمج المؤلف هذا الراوي في الشخصية الرئيسية، ولم يجعل منه الشخصية الراوية والمروي عنها معاً (كما يقتضي ضمير المتكلم عادة)، بل جعله يروي لابنته عن أبيها كما لو كان أبوها شخصاً آخر. وهذا التحفظ في القص بالضمير المليء هو من خصوصيات بعض السير الذاتية.

عبارة "الضمير المليء" تنطبق أيضاً على ضمير المتكلم الذي استخدمه توفيق يوسف عواد في "حصاد العمر". فقد روى المؤلف سيرته بضمير المتكلم، ولكنه في بداية الكتاب وفي مواضع مختلفة منه فصَلَ هذه الأنا إلى نصفين، واستعار لهما اسمين أسطوريين عربيين هما شق وسطيح، "فهما اثنان في واحد وواحد في اثنين". هذا الازدواج أتاح للمؤلف أن يقيم الحوار بين الأنا والأنا، وأن ينقل صراع الأفكار والمشاعر الذي كان يدور في رأسه. كما أتاح له

أن يكشف خلفيات بعض المواقف، وأن يمرّر بعض الاعترافات التي لا تمر في العادة إلا بشيء من التمويه أو التزيين الذي يخفف من وقعها.

كذلك لا شيء يمنع المؤلف من أن يروي حياته بضمير جمع المتكلمين. والمعروف أن الحديث عن الذات بضمير جمع المتكلمين ما زال تقليداً متبعاً في بعض النصوص الرسمية، كالأحكام القضائية، والمراسيم، ومن الكتّاب من يلجأ اليه أحياناً تواضعاً أو تفاخراً.

ولا شيء يمنع المؤلف من أن يروي حياته بضمير المخاطب. فيجعل السيرة سيرة المخاطب لا سيرة المتكلم.

ولكن هل من حق المؤلف أن يروي حياته بضمير الغائب؟

- بالتأكيد.

فتطابق الهوية بين أطراف السرد الثلاثة في السيرة الذاتية لا يتحقق من خلال الضمير الذي تستخدمه بل من خلال من يعود اليه الضمير، أي الذات الكاتبة والراوية والمروية معاً. وهذا يتم ضمناً من خلال العنوان الذي يختاره المؤلف لكتابه، مثل: "حياتي" لأحمد أمين، "سبعون، حكاية عمر" لميخائيل نعيمة، "شرائط ملونة من حياتي" لليلى عسيران، الخ... ويتم أيضاً من خلال مدخل الكتاب حيث يعلن الراوي تعهداته للقارئ فيشعر القارئ بأن الضمير المستخدم في النص يعود إلى الاسم المدوّن على الغلاف ولو لم يتكرر هذا الاسم في النص. وقد يتحقق أخيراً من خلال اسم الشخصية إذا طابق اسم المؤلف.

أما في الحكاية المتخيلة فإذا استخدم الراوي ضمير المتكلم للدلالة على إحدى الشخصيات فهذا يعني أن الراوي (لا المؤلف) هو هذه الشخصية، وإذا استخدم الراوي ضمير الغائب للإشارة اليها فهذا يعني أنه ليس هذه الشخصية. فالتمييز بين وظيفتي المؤلف والراوي، وبالتالي بين أطراف السرد، في الحكايات المتخيلة، هو – كما يقول جيرار جينيت مستنداً إلى أبحاث اوزولد دوكرو – حالة خاصة من حالات "تعدد الأصوات" التي تتميز بها الحكايات " غير الجدية" (يقصد التخييلية).

هل يحول تطابق الهوية بين أطراف السرد في السيرة الذاتية دون التمايز بين صوتي الراوي والشخصية؟

لا، قطعاً.

فاختلاف الصوت بين هذين الطرفين يأتي من أن الشخصية لا تندمج كلياً بالراوي إلا حين يصل السرد إلى الزمن الحاضر، زمن الكتابة. أما قبل ذلك، فهناك دائماً الأنا المزدوجة، الأنا المتكلمة (الراوي) والأنا الفاعلة (الشخصية). هذه الأنا تتحد ظاهرياً في معظم السيرة الذاتية، ولكنها تعود إلى ازدواحيتها كلما أراد الراوي أن يدخل القارئ إلى أسرار المروي عنه، كما فعل توفيق عواد في "حصاد العمر".

واختلاف الصوت يأتي أيضاً من أن السيرة الذاتية تقدم لنا، في الواقع، شخصيتيّن (المؤلف/الراوي المنتميين إلى حاضر السرد، والشخصية المروي عنها المنتمية إلى ماضي السرد)، وبالتالي تقدم لنا زمنَيّن (الماضي والحاضر)، وأسلوبَيّن في الكتابة (سرد الأحداث وتحليل الأحداث)، وعالَمَيّن (عالم الكتابة والتذكر الذي يعيش فيه المؤلف/ الراوي، وعالم الأحداث الذي تعيش فيه الشخصية).

- **الدلالة على المؤلف في السيرة**

في كتابه "متعة النص" كتب رولان بارت: "المؤلف، كشخصية معنوية، مات: شخصيته المدنية، والعاطفية، والسيرية، اختفت؛ وبعد أن رفع يده عن العمل الأدبي لم يعد يمارس عليه الأبوة الطاغية التي كان تاريخ الأدب والتعليم والرأي العام يتولون ترسيخها وتجديد حكايتها". ثم أضاف في المقطع عينه: "ولكنني، في النص، وعلى نحو ما، أرغب في المؤلف: احتاج إلى صورته (التي ليست تمثيلاً ولا اسقاطاً) مثلما يحتاج هو إلى صورتي". هذه الحاجة إلى المؤلف يشرحها فيليب لوجون بقوله: "حين يطرح النص عليّ الأسئلة قد يساورني الميلُ إلى تحويل اضطرابي وشكوكي والوعي والتنبه اللذين ولدتهما فيّ القراءة إلى فضول ورغبة في التعرف إلى المؤلف".

إذا كانت هوية الراوي يصنعها دوره في السرد، أي وظيفته كسارد للحكاية، وإذا كانت هوية الشخصية تتكوّن تدريجاً من مجموع الصفات والأفعال والأقوال والمشاعر المنسوبة اليها في النص، فمن أين تأتي هوية المؤلف؟

قد يبدو الجواب عن هذا السؤال بسيطاً. فهوية المؤلف تأتي من اسمه المدوّن على صفحة الغلاف الأولى للكتاب. وربما أتت أيضاً من التعريف به المنشور في أسفل صفحة الغلاف الرابعة أو في إحدى الصفحات الداخلية. وربما أتت كذلك مما قرأناه عنه أو له في السابق.

ولكن هذا كله يعني أمراً واحداً: أن المؤلف مصنوع من قراءاتنا، وأن لنا يداً كبيرة في صنعه، مثلما لنا يد في صنع الشخصيات التي تؤلف عالمنا وتاريخنا. بماذا يختلف عيسى بن هشام عن بديع الزمان الهمذاني؟ أليس أن بديع الزمان ألف عيسى بن هشام، وأن مؤرخي الأدب ألفوا بديع الزمان.

هذه هي المسألة، وهذا هو المصير الذي يأباه مؤلفو السير لأنفسهم. فصاحب السيرة يؤلف بنفسه حياته وشخصيته كي يمنعنا من تأليفه. وحين يؤلف الكاتب حياته يقدّمها لنا متسقة المراحل متماسكة الأجزاء مترابطة كفصول في كتاب لا مكان فيه للزوائد. ونحن، أثناء قراءتنا لهذه الحياة، ننسى غالباً أنها فعلاً فصول في كتاب. وننسى أيضاً أن السيرة لا تقدم حياة بل حكاية حياة لها بطلها وشخصياتها ومنظورها وزمانها وفضاءاتها، ولها خصوصاً حبكتها التي تصنع وحدتها.

- **السيرة رغم كل شيء**

حين يكتب مؤلفٌ سيرة سواه يعود إلى مخلفات صاحب السيرة، فيجمع الأوراق التي كتبها بنفسه أو كتبت عنه ويسجل الأقوال والحوادث التي يتذكرها الأهل والأصدقاء.

وحين يكتب المؤلف سيرته يعود إلى بدايات حياته يستجمع من الذاكرة ما بقي فيها، ثم يختار منها وينسج مما اختاره صورة انسان يشبهه وليس هو بالتأكيد. فمهما بلغ جهده وحرصه على الصدق، لا يمكن لهذه البقايا الممزقة التي يصارع المؤلف ضعف الذاكرة ليرفو أطرافها، أن تقدم صورة حقيقية.

هل يسترجع صاحب السيرة حياته لنفسه داخل ذهنه ثم يبدأ بصياغتها كتابة للناس أم يترك الأمر يجري رأساً على الورق، فيشهد القراء معه ولادته الثانية؟ أعتقد أن الفرق يستحق السؤال، لأن الصياغة – الفنية خصوصاً – تتعارض مع الانسياب العفوي للذكريات وتفتح أبواباً للأفكار والتخيلات هي أيضاً جزء من سيرتنا.

السيرة الذاتية هي، إذن، إعادة بناء انطلاقاً من الحاضر. فمن عاش حياة مستقرة وقرّر أن يكتب سيرته في أواخرها يتوهم أنه يكتب النسخة الوحيدة الحقيقية لها. ومن عاش حياة متقلبة وكتب سيرته عدة مرات يجد أن شريط ماضيه يتكيف دائماً مع تحولاته. هذا ما اختبره سارتر الذي كتب طفولته مرتين بفارق خمس عشرة سنة بينهما. في المرة الأولى

صوّرها باسمة وسعيدة، وفي المرة الأخرى صوّرها مكتئبة وحزينة. فالسيرة الذاتية التي تحكي في الظاهر عن ماضي مؤلفها، تعبر في الواقع عن حاضره.

حين درس جورج مونين مسائل الترجمة من الناحية النظرية وجد أن النظريات الدلالية والمعجمية والنحوية واللسانية والإتنولوجية والنظريات المنطلقة من تعدد رؤى العالم وتلك الآخذة بمبدأ تعدد الحضارات، تدفع كلها إلى القول باستحالة الترجمة. لكن أمراً واحداً يدفع بالاتجاه المعاكس، وهو أن الترجمة قائمة، ويمارسها الناس. ربما هذا هو بالضبط ما يمكننا أن ننتهي إليه من دراسة السيرة. فالميثاق الذي يربط المؤلف بالحقيقة والصدق ليس سوى إعلان نيات، لا يمكن للقارئ التحقق من التزام المؤلف به إلا جزئياً. كيف نتحقق من صحة الأسرار التي يزعم المؤلف فضحها ما دامت أسراراً، أو صحة المشاعر التي يكشف عنها ما دامت مخبأة في طيات "القلب"؟

وهكذا يتحصل أن السيرة، بمعنى العرض الأصيل والصادق للماضي، هي نص افتراضي لا حقيقي. فسواء اقتصرت على الوقائع والأحداث ككتب التاريخ أو تجاوزتها إلى العوالم الداخلية للشخصية، فإنها لا تقدم الماضي الذي مضى بل الماضي كما يتمثل للكاتب في الحاضر. فنحن لا نفكر من خلال الذاكرة، بل نستعيد صور الذاكرة في ذهننا ونتمثلها – أي نعيد بناءها وتركيبها وترتيب مادتها – بحيث يصبح لها معنى في العقل مفهوم ومقبول معاً. هذه التمثل، كالاخراج السينمائي، لا يتم خارج الخيال. لهذا لا يمكن للسيرة الذاتية أن تكون سيرة حقيقية خالصة بل سيرة ذاتية متخيلة. وهذا التخيل قد يضيق أو يتسع، وقد يضيق هنا ويتسع هناك. لهذا يمكننا أن نتصور أشكالاً كثيرة للسيرة بحسب درجات الحقيقة والتخيل فيها، وبحسب درجات الصدق والكذب، وبحسب درجات التسجيل والتفنن.

عندما رسم فيليب لوجون شبكته ذات المدخلين- والتي يتقاطع فيها معياران: العلاقة بين اسم الشخصية واسم المؤلف (اسم الشخصية مطابق لاسم المؤلف، غير محدد، غير مطابق) وطبيعة الميثاق الذي عقده المؤلف مع القارئ (ميثاق سيرة ذاتية، ميثاق غير محدد، ميثاق روائي)- ظن خطأ أن سبعاً فقط من الخانات التسع الناشئة من هذا التقاطع ممكنة التطبيق، أو جارية في الاستعمال. ذلك لأنه لم يجد في حينه أمثلة على الخانتين الباقيتين وهما: تسمية الشخصية بغير اسم المؤلف مع وجود ميثاق سيرة ذاتية، وتسمية الشخصية باسم المؤلف مع وجود ميثاق روائي لا سيري. وهذا الاستبعاد حرّك قرائح المهتمين وشكل

لهم نوعاً من التحدي الذاتي. وكان بين هؤلاء سيرج دوبروسكي الذي أكب على تأليف كتاب يملأ الخانة الثانية الفارغة. فسمى الشخصية باسمه، ولكنه لم يربط نفسه بأي عقد سيري ولم يضمن صحة المعلومات الواردة في النص، بل ترك لقلمه حرية التطريز والتوشية واللعب اللغوي، وأطلق على ذلك اسم التخييل الذاتي.

ولكن ماذا لو وسعنا شبكة فيليب لوجون بإضافة معايير أخرى تزيد من الخيارات. ماذا لو أضفنا، على سبيل المثال، معايير مختلفة للحقيقة (الحقيقة الفردية، الإيديولوجية، الدينية) أو متدرّجة (كل المعلومات صحيحة، معظمها، بعضها، لا شيء منها صحيح)، الخ.. كل هذا وغيره يفتح أبواباً لتجارب جديدة، تفتح بدورها الأبواب لتجارب جديدة أخرى.

لهذا لا شيء يمنعني من الزعم أن السيرة، أو ما نسميه كذلك، أنواع لا نوع واحد. وأن ما يحدد نوعها هو وجهة اهتمام كاتبها بين مضمونها وقالبها الفني. وأن هذا الاهتمام هو الذي يوجه قراءتنا لها. فنقرأ سيرة الأديب ككتاب أدبي، وسيرة رجل السياسة ككتاب سياسي، وهكذا..

نعم، إن سيرة الأديب نوع أدبي. وما يجعلها كذلك ليس ما ترويه، بل الشكل الذي تعتمده لروايته. فالأديب يملك شيئاً غير حياته لتكوين سيرته. يملك الأسلوب، والخبرة في صناعة الحبكة، والمخزون المعجمي الذي يُقدره على التعبير عن دقائق الحوادث والمشاعر. ويملك شيئاً آخر هو المقدرة على التخيل، وخصوصاً على التخييل.

السيرة الذاتية والرواية
تماثُل السرد وتباين القراءة

• إلياس فركوح

١

في معرض تقليبه لنقاط اللقاء والافتراق بين السيرة الذاتية والرواية، يشير جورج ماي، بينما يحاول الوصول إلى تحديدٍ حاسم:

"إنَّ الرواية والسيرة الذاتية هما شكلان يمثّلان قطبين لجنسٍ أدبيّ مترامي الأطراف، يجمع بين الآثار المنضوية فيه أنها تتخذ من حياة إنسان موضوعاً لها." (١)

غير أننا، حين نقرأ الكتاب في جميع فصوله، فلن نخرج، كما هو حالُ كاتبه، بحدودٍ قاطعة ترسمُ لنا الفرقَ الجوهريّ، بعد الإنجاز، بين كتابتين تُعلِنُ الأُولى منهما (السيرة الذاتية) أنها تقدّمُ للقارئ أحداثاً ووقائع حقيقيّة بصدقٍ ألزمها به ما أطلقَ عليه فيليب لوجون "ميثاق السيرة الذاتيّة" - كأنما هو ميثاق شَرَفٍ أبرمتهُ (أنا) الكاتبُ المُعلَن مع قارئٍ مجهول، لكنه مفتَرَض. بينما تذهبُ الثانيةُ (الرواية) لتقولَ صراحةً بأنها كتابةٌ تخلّقت من خيالٍ أعادَ صياغة بعض الأحداث وقُصاصات الوقائع ليقدّمها للقارئ على سبيل التقابل والتوازي، وربما المفارقة، لا التطابق ولا الانعكاس. لا، بل إنَّ كثيراً من نماذجها يعلنُ كُتّابُها أن لا شيء فيها من الواقع - ولهذا اقتُضيَ منهم التنويه! فهل يتحلّى هذا التكثيف التعريفي بالدِقّة حقاً، إنْ كنتُ صائباً في عرضي له، مع إدراكي لصفة العموميّة فيه؟ أوليست هنالك خياناتٌ كبرى تخرقُ ميثاقَ الشرف عند قراءتنا لعددٍ من السير الذاتيّة، عالميّة وعربيّة،

فتخرجُ عن طبيعة تدوينها للسيرة بوصفها تسجيلاً توثيقياً صادقاً وموضوعياً لسيرورة شخصيّة، إذ يخالطها كُلٌّ من الزَعْم والتغييب المقصودَين؟ تماماً مثلما نتعرَّضُ لضرب من الخِداع حين تطالعنا رواياتٌ تتسمُ بقَدرٍ ضئيل من الخيال لا يكاد يُلْحَظ، ولعبة قَصّ ولَصْق التجربة الخاصّة بأصحابها، أو بشخصيات واقعيّة، مكشوفةٌ للإفلات من حدود السيرة الذاتيّة وإيهامنا بروائيتها!

ثم؛ ماذا عن فَرَضيّة جورج ماي القائلة بأنَّ السيرة الذاتيّة والرواية شكلان يمثلان قطبين إثنين لجنسٍ أدبيٍّ واحد، لكنه مترامي الأطراف؟

إذا تفحصّنا ودققنا في مضمون الاقتباس السابق، فلسوف نخرجُ باستنتاج يؤدي إلى أنَّ ما يجمعُ بين الرواية والسيرة الذاتيّة، ككتابتين تعلن كلٌّ واحدة منهما انتماءَها لجنسٍ كتابيّ مختلف عن انتماء الأخرى، إنما هو أكثر بكثير مما يُفرّقُ بينهما. فهما، منذ البداية، تنطلقان من السرد القَصصي، أو ما يماثله، ليبنيا به نصوصهما. كما تلجأ كلاهما للواقع الراهن، أو المُستعاد، في خُلاصةٍ تتماهى مع عَرْضٍ لموقفٍ ما مما جرى ويجري، وتشتبك الشخصيّةُ الكاتبةُ / المكتوبة (إنْ كانت سيرة المؤلف بقلمه، أو أقنعة الروائي) بالضرورة في تدوينِ خُطاطةٍ تقتربُ من الشهادة: الشهادة على الذات، والشهادة على الواقع. الشهادة على الذات في تقاطعها مع الواقع وافتراقها عنه في الآن نفسه، والشهادة على أنَّ وجودهما معاً لا يستقيمُ أو يكون بمعزلٍ عن الكتابة، أو بغيرها، أو خارجها. وتحديداً: خارج هذه الكتابة! وإلاّ، لماذا كانت في الأصل؟

كأننا، إذا سَلّمنا بالاجتهاد الأخير، إنما نزعم باستحالة فهم العلاقة الكائنة بين الذات وواقعها المعيش من دون أن تُكْتَب. أو أنَّ هذه العلاقة بشتّى وجوهها، القارّة الهادئة الأنيسة، والمتوترة الجيّاشة القلقة، هي التي تعملُ على نَسْج الذات وصَبْغها في مراحل تناميها وتحولاتها، فتصبحُ الكتابةُ حينذاك إحدى الوسائل لرصد الذات وتفسيرها - أي لغاية عَرْضها وتبيان موقعها من العالم الذي يحيطُ بها. وهذا بقدر ما يَصِحُّ على السيرة الذاتيّة، فإنه يتداخلُ مع الرواية أيضاً؛ إذ هي تفعلُ الأمرَ نفسه متجاوزةً ضمير الأنا الواحدة المتفردة والمنفردة بالسرد عن هويتها (دون تنحيتها، فهي تتخفّى وراء قناع أو أكثر) لتكتبَ رأي كاتبها ورؤيته لذاته، ولغيره، وللعالم عبر تضاعيف الواقع وأحداثه، بألسنةٍ وضمائر متعددة.

دون الكتابة، والحالة هذه، كأننا نقولُ بأنْ لا وجود لذواتنا الكُليّة؛ إذ هي تذوبُ وتتلاشى وتُنْسى وتزولُ في طّيات الآفل والمنقضي! كأننا بالكتابة نقاومُ المحوَ، أو الإلغاء، أوالتزوير، فـ"ننهضُ بها من بين أجداث الموتى"؛ فالمكتوبُ باقٍ يشهدُ على كاتبٍ فانٍ.

أهذا ما قصدتُ به عنواناً لواحدة من أوراقي: "أكتبُ لأكون!"؟

أي: أكتبُ لأكونَ حاضراً الآن، ولأبقى حين أغيب؟

ربما. وأعتقدُ بأننا حين نفعلُ هذا إنما نصادقُ، ولو جزئيّاً، على وجاهة الفَرَضيّة التي أوردها جورج ماي في الصفحة نفسها (٢٠٦)، لمّا أشار إلى احتمال "أنَّ الرواية والسيرة الذاتية ليستا إلاّ طريقتين لتحقيق حاجة واحدة هي تأليه الإنسان بمنحه القدرة على الخلْق، أو بتمكينه من الإفلات من ربقة الزمن."

صحيحٌ أنَّنا بالكتابة نعيدُ خلْق الأشياء على هوانا، وصياغة أنفسنا كما نشتهي، أونستنكرها حتّى، غير أنَّ الغايةَ ليست تأليه البَشَري فينا بقدر ما هي بَسْطُ رؤيتنا للعالم ولأنفسنا بالكلمة. أما أن نتمكّن من الإفلات من ربقة الزمن؛ فهذا جائزٌ إنْ لم أقُلْ بمشروعيته كاجتهادٍ بَشَريّ، إحتكاماً مِنّا إلى أنّ "في البِدء كانت الكلمة".. فلِمَ لا نُصانُ ونُحْفَظ بواسطتها للأبد!

٢

أعودُ إلى إشارة جورج ماي لِكُلٍّ من الرواية والسيرة الذاتية، وأسأل: أينتميان فعلاً إلى جنسٍ أدبيّ واحد، لكّنه مترامي الأطراف؟ وما اسم هذا الجنس الأدبي؟

فإذا كان المقصود به السرد القصصي، فلهذا السرد تسمياته الفرعيّة المتعارف عليها من قصة قصيرة، وقصيرة جداً، ورواية، ورواية قصيرة (نوفيلا) - وهذه كلّها تعتمد التخييل إطاراً لها ومنبعاً - إضافةً إلى نصوص أدبيّة جانبيّة منفلتة من كافة التسميات السرديّة لكنها تأخذُ منها وتضيفُ عليها، وأحياناً تستقطعُ من الشعر لغتَه ورؤاه لتغتني به. غير أنها، بعد ذلك كلّه، تكتفي بأنها مجرد "نصوص أدبيّة" بلا تحديدٍ حاسم يفارقُها جذرياً على نحو ما هي عليه "السيرة الذاتية".

تدفعنا مساءلتنا لإشارة جورج ماي لأن نتطرق إلى عددٍ من نقاط الالتباس التي شابت العلاقة بين هاتين الكتابتين، وجعلَت منهما لدى البعض وجهيَن لهُويّةٍ واحدة. فالقول بـ"أدبيّة" السيرة الذاتيّة إفتاءٌ بعزل نصوصها عمّا يماثلها ويشتبكُ معها من كتاباتٍ هي

أقرب إليها، وأعني المذكرات واليوميات، وإدخالها إلى الأدب من باب الرواية، أو الاحتفاظ بها على تخوم الأدب دون تعيين سوى أنها سيرة ذاتية، لمجرد أنها تعتمدُ السردَ وملاحقة الأحداث والدخول في تفاصيل مظاهر الحياة اليوميّة، العامة والشخصيّة الخاصة مستعينةً بالذاكرة أيضاً. أو لأنَّ كثيراً من نصوصها كَتبَهُ أدباء. فهل هذا يكفي على مستوى الإقناع؟ ماذا عن السير الذاتيّة لسياسيين، وفنانين، ورجال أعمال كِبار، وعسكريين، وقادة أحزاب، وزعماء ثورات، وأشخاص أصحاب تجارب حياتية مميزة، إلخ؟

لا يتحلّى السردُ في نصوص الكتابتين، عند المقارنة وعلى ضوء التعريف التقليدي، بخاصيّة مشتركة واحدة؛ إذ يتصف سردُ السيرة الذاتيّة، غالباً، بالتعاقب الخطّي المتصاعد زمنيّاً (الكرونولوجي)، وإذا ما تراجعَ للخلف كي يربط الراهن بالماضي فإنما يفعل هذا لِماماً، وعلى نحوٍ تقريريٍّ مباشر، دون اللجوء لأي وسيلةٍ روائيّة تندرجُ ضمن ما يُعرَف بالانخطاف للوراء (فلاش باك). بينما لا تلتزمُ الروايةُ في سرودها بهذا التعاقُب كشرطٍ واجب؛ فنراها تتعاملُ مع الزمن وفقاً لانتقالات الشخصيات المختلفة والمتعددة فيه، ملتزمةً بالحالات الخاصّة وأزمانها ـ وهي حالات غير متسقة بالضرورة في أوقات وأمكنة حدوثها.

كما أنَّ الرواية تباشرُ نَصَّها إنطلاقاً من بديهيّة المفهوم المعمم، لدى كاتبها وقارئها معاً (كأنما هو ميثاقٌ آخر)، بأنها نَصٌّ متخيَّل أساساً وأوّلاً، يندرجُ في ما اصطلح عليه بالانكليزيّة بمفردة FICTION، ومعناها القاموسي: ١(أ) قصة، رواية. (ب) الأدب القصصي. ٢ تخيُّل. ٣ خيال. والصفة بحسب قاموس المورد نفسه fictive تعني: ١ (أ) خيالي. (ب) زائف. ٢ (أ) تخيلي. (ب) قادر على التخيّل. أما السيرة الذاتية فهي AUTOBIOGRAPHY، وتعني قاموسياً: السيرة الذاتية: قصة حياة الكاتب بقلمه. صحيحٌ أنَّ الكتابتين تتعرضان لقصص حيوات أشخاص، لكنَّ هنالك فرق جوهري بين حياة متخيّلة لشخصية متخيّلة (وإنْ كان أصلها محتمل الوجود في الواقع) يكتبها روائي كطرفٍ ثانٍ يُظاهر الحياد، وحياة حقيقيّة يكتبها صاحبها الحقيقي باسمه الحقيقي يدّعي الموضوعيّة. إنه الفرقُ بين نقل تجربة شخصيّة ما ومحاولة تدوينها كما هي من قِبَل مَن جَرّبها، واختلاق أُخرى وكتابتها بالتصرُّف الكامل والحُر بها وفقاً لضرورات واختيارات فنيّة من قِبَل روائي لا يَنسبُها لنفسه. وهذا فرقٌ يؤسسُ لجنسين كتابيين مختلفين في الجوهر تماماً. فالسيرة الذاتية تُسردُ عبر صوتٍ واحدٍ مُعْلَن الهُويّة، بينما تُسرد الرواية عبر ثلاثة أصوات هي: كاتب النصّ ـ الروائي، والراوي العليم، والبطل المتحرك فوق مسرح الأحداث مستقلاً عن كاتبه وراوي مسيرته معاً[٢].

إذا كان هذا ما تمَّ الاستقرارُ عليه، كمفهوم عام، فلماذا باتَ التداخُل بين هاتين الكتابتين لاحماً إلى درجة وجوب العودة للفصل بينهما؟ ألاّ تكفي حدود التعريفات الأُولى؟

٣

يبدو لي أنَّ مجرد لجوء المرء إلى السرد القصصي، أو ما يماثله، للبدء ببَسْط مسيرة حياته، سوف يؤدي بالكتابة نفسها لأن تنزاحَ من تلقائها صوبَ التماسّ مع الرواية، أو مع أشكالٍ منها، منقوصة ربما. لكنها، وبسببٍ من منطق ملاحقة الأحداث وتطوراتها داخل تلك المسيرة،

غالباً ما نجدها تراكمُ نفسها كـ"حكاية متناميّة". أما ما يعززُ أدبيتها لدى كثيرين من قُرّائها ونُقّادها؛ فهو نأيُها المتنامي والنسبي عن اللغة التقريريّة الجافة التبليغيّة أو الإخباريّة، ولوذها بلغةٍ ذات تشكيلٍ أدبيّ تأملي يساعدُ على النهوض بها مبدأُ التخييل! وتحديداً تلك السِيَر الخاصّة بأدباءٍ لم يصطنعوا لها لغةً مغايرةً للّغةِ أعمالهم الأدبيّة.

نعم؛ ففي السِيَر الذاتيّة مساحاتٌ من الماضي المنقضي لم تخضع للتوثيق المُسْبَق، ولذا لا يكون بوسع صاحبها سوى الاعتماد على ذاكرته. والذاكرةُ، كما نعرف، إضافةً إلى تذبذبها في وظيفة الحفظ والتخزين نتيجة النسيان، فإنها ذات طبيعة إنتقائيّة، مقصودة وعفوية في آن. فكما أنَّ ثمّة نواقص في أرشيف المدونات الورقيّة بسبب الضياع أو الإتلاف المتعمَّد، فكذلك ثمّة بؤر داخل الذاكرة عملت ميكانيزمات الدفاع الذاتي على إفراغها للتخلّص من آثارها المدمّرة لأصحابها. عندها؛ لا يبقى أمام حالات الوصل بين الفواصل الفارغة سوى أن نتخيَّل ماذا حدث! وهذا في ذاته خيانةٌ وخَرْقٌ لميثاق الشرف بين كاتب السيرة والقارئ! كما هو، بالضرورة، إحالةٌ لنصّ السيرة على عالم الرواية.

يقعُ المتابعُ لعددٍ من سِيَر الأدباء الذاتيّة على خطوةٍ أكثر حسماً باتجاه العالم الروائي، وذلك حين يتحوّل أصحابُها إلى شخصيات تتحركُ على مبعدة، يرصدونها كأنما هي ليست هُم، وذلك لوجود تلك المسافة الكافية لأن يتأملوا الماضي ومعاينة ذواتهم داخل ذلك الماضي. غير أنَّ هذا الابتعاد يخلقُ معه رغبةَ وحافزَ النقد والتقييم بضغطٍ من غواية الوعي الراهن، فتتخلّقُ بالتالي ذواتٌ ليست هي كما كانت في السجلات المستعادة على نحوٍ مُحَرَّف! ولدى تأملنا لهذه النتيجة نكتشفُ أنَّ عمليّة نَقْل الماضي والإخبار عنه (غايةُ السيرة وهدفُ

تسجيلها) ذهبت باتجاه تحويل الماضي وإعادة تخليقه على نحوٍ آخر. وهنا تُضافُ خطوةٌ جديدة للسيرة الذاتيّة باتجاه الرواية.

غير أنَّ سؤالاً يبقى خاصّاً بكّل كاتب أستقيه من مبدأ "القصد"، والذي على أساسه تُبنى النصوص: هل هَدَفَ كاتبُ السيرةِ أن يكتبَ سيرته روايةً منذ الكلمة الأُولى، أم سَحَبَتْهُ باتجاه عالمها ضروراتُ السرد القصصي، وعواملُ التخييل بسبب النسيان والتناسي، وغوايةُ الرغبات الشخصيّة في أن يكونَ في الكتاب غير ما كانهُ حقاً في الواقع؟

تحتاجُ الإجابةُ عن سؤالٍ كهذا إلى قراءاتٍ متأنيّة بالتأكيد.

٤

أجدني مع الاجتهاد القائل بأنَّ إنطلاق الرواية من بؤرة ذات كاتبها، وبصوت ضميرها، يكفي لأن تنزاحَ على الفور باتجاه النَهْلِ من سيرة كاتبها الذاتيّة. عندها، تخضعُ تلك الشواظ المُستقاة من ماضي الكاتب إلى "مادةٍ خام" يتمُّ معالجتها بتحويلها في مصهر الكتابة الروائيّة إلى علاماتٍ ومحطّات تُشير إليه ولا تشيرُ، في الوقت نفسه. فبقدر ما هي مُستَقْطَعَة من خصوصياته، إلاّ أنها قابلة إثر عمليات التحويل لأن تخصَّ سواه كذلك. فكثيرٌ من الروايات بُنيَت في أجزاءٍ منها، كبيرة أو صغيرة، من تلك الشظايا المتحوّلة؛ فألان روب-غرييه يُصرِّحُ قائلاً:

"أعتقدُ أنَّ كُتبي كانت دائماً سيرة ذاتية، وذلك منذ البداية. فروايتي الأولى التي كُتبت سنة ١٩٤٩ وطُبعت سنة ١٩٧٨ تتكون من مقطعين لتجربة عشتها.(....) إنَّ روايتي الثالثة "الغيرة" رواية سيرة ذاتيّة حقيقية. فقد جرت أحداثها في البيت الذي عشتُ فيه بفور دو فرانس، لكنني مزجتُ الديكور الأفريقي بديكور بيت من المارتينيك. وكانت الحكاية حكايتي بشكلٍ وافر، رغم أني في الواقع لم أكن الزوج بل الجار." (٣)

وعلى صعيد آخر، تأخذنا مارغريت دوراس نحو منطقة جديدة تدعو للتأمل، إذ تقول بتكثيفٍ كبير: "لا نكتبُ شيئاً خارج الذات." (٤) إنَّ تصريحاً كهذا، رغم المباشرة في معناه الفوري، إلاّ أنه يحتمل تعدد التأويل. فهل نُسَجِّلُ ما اختزنتهُ الذاكرةُ من أحداث واحتفظت به من شخصيات، فأنزلناه مُدَوَناً كما هو على الورق؟ أم انسَرَبَت كُلٌّ من الأحداث والشخصيات (والعالم بالتالي) داخل "موشور" الذات، قبل الكتابة وخلالها، فباتت جزءاً مِنها، وكُتِبَت

بوصفها كذلك؟ وهكذا أراني أُميّزُ وبوضوح بين التسجيل والتدوين بوصفهما عملياتُ نَقْل، والكتابةُ الأدبيّة ـ الفنيّة بصفتها آليّةُ تحويل وإعادةُ تخليق. ولقد كان هذا ما هدفتُ إلى التأكيد عليه في مستهّل روايتي "أعمدةُ الغبار" عندما أشرتُ: "كلّما حاولتُ ذاكرةً تسترجعُ ما فاتَ، انكسرتُ على شفرة الغياب. قلتُ: لعلَّ الكلمات هي القادرة. لكنَّ شيئاً، في الخارج، لم يحدث."

إذَن: لا شيء يَخُصُّ الخارجَ نكتبُهُ في الرواية يكونُ منفلتاً من ذواتنا الجُوّانيّة. فذواتنا، عند الكتابة، هي المرجعيّةُ والمصدر.

• •

ولأنَّ أمور الكتابة وحيثياتها اتسمَت بالمناحي السابقة، في الرواية والسيرة الذاتيّة، فإني أخرجُ بهذه الخُلاصة على مستوى كيفيّة قراءتي لهما:

- **السيرةُ تسجيلٌ وتوثيقٌ يكتنفُ مصداقيتَها الشَكُّ وتحيطُ بأحداثها الريبةُ.**

وهي في سيرورتها نأتْ عن أصلها، فباتت نصوصاً هجينةً يَصْعُبُ علينا ضبطها داخل حدود تُلْزِمها باسمها وما يدلُّ عليه. فإنْ قبلنا بأدبيتها، نجدُ عدداً وفيراً من نصوصها لا يتحلّى بذلك، وأخصُّ بالتحديد "غربةُ الراعي" لإحسان عبّاس ضمن المنشور العربي؛ فهي تكاد تكون مجرد توسعة بسيطة لجردة تأريخ شخصي بارد! وكذلك "البئر الأُولى" الخاليّة من التوهج الأدبي للغة جبرا إبراهيم جبرا في رواياته. وكم ستبدو الأدبيّةُ ساطعةً في "الضوء الأزرق" لحسين البرغوثي وفاضحةً لخفوتها في العملين السابقين! أما ضمن المنشور العالمي، فتكفينا قراءة "الكلمات" لجان بول سارتر لنكتشفَ المراجعةَ الذهنيّة لماضيه وتغليب فلسفتها على أدبيّة نصوصه القصصيّة. كما تتعرضُ منهجيّةُ فَصْل السيرة الذاتية عن المذكرات، بالمفهوم التقليدي، إلى خلخلةٍ كبيرة حين نقرأ (مذكرات كازانتزاكي) بجزئيها: "الطريق إلى غريكو"، و"تقرير إلى غريكو"، ترجمة ممدوح عدوان. ومذكرات بابلو نيرودا "أشهدُ أنني قد عشت"، ترجمة محمود صبح، ومذكرات رفائيل ألبرتي بجزئيها: "المرج الضائع" ترجمة نامق كامل، و"الغابة الضائعة" ترجمة باهرة محمد. ويوميات أناييس نن بأجزائها العشرة، على سبيل المثال. فنحن عند قراءتنا لتلك (المذكرات واليوميات) سرعان ما نصطدمُ بتماهٍ لافت بين سرودها وسرود السيرة الذاتيّة الصريحة، مثل "أكه:

سنوات الطفولة" لوول سوينكا، و"سيرة ذاتيّة" لهرمان هسّه، و"العُمق الرمادي: سيرة ذاتيّة مبكّرة" ليفغيني يفتوشينكو، وحتّى كتاب باراك أوباما "أحلامٌ من أبي" الذي تمت الإشارة إلى أنه: "... جميلُ الصياغة، رائع التنظيم، وتسير أحداثه على نهج الروايات." (٥) كما أننا لا نُخطئ إذا ما أشرنا إلى تماثل كتابة صفحات وصفحات من هذه الكتب جميعاً مع الكتابة الروائيّة، بالمنظور السردي.

• الروايةُ كتابةٌ فنيّةٌ تحتملُ التأويلَ المتعدد ولا تُحْسَمُ دلالتُها بانتهاء قراءتها.

وهي في سيرورتها حاذت السيرة الذاتية والغَيريّة كذلك، إضافةً إلى استفادتها من تقنية اليوميات والمذكرات والرسائل باحتضانها وتحويلها وفقاً لاحتياجاتها. ولقد استطاعت بفضل حِراكها الدائم من داخلها وانقلابها على تقليديّة أساليبها المستنفَدَة، واعتمادها المخيلةَ أداةً تنفتحُ من خلالها على المحتمَل، أن تضفي الشرعيّةَ على مشاكستها للوقائع، دون التعرض للتشكيك والريبة. فالتجربة الحياتيّة في الرواية ليست هي التجربة في الواقع؛ فلقد طالها التحويل لا النسخ أو الاستنساخ! كما أنها، مهما بلغت في تماديها في الخروج على تعريفاتها القارّة وأشكالها السائدة، تبقى مشدودةً إلى روائيتها، بمعنى التزامها بمبدأ مخالفة صلابة الواقع بتمييعه وإحالته ليصبحَ واقعاً آخر موازياً ومفارقا وقابلاً لقراءاتٍ مختلفة.

عمّـان ٣٠ حزيران/ يوليو ٢٠١٠

---

(١) جورج ماي، السيرة الذاتية، ص ٢٠٦، ترجمة محمد القاضي وعبدالله صولة، بيت الحكمة، تونس، ١٩٩٢.

(٢) لمزيد من التفصيل، مراجعة د. سلطان سعد القحطاني، بين الرواية والسيرة الذاتية، جريدة الشرق الأوسط، ٢ أكتوبر ٢٠٠٨، العدد ١٠٩٠١.

(٣) حرائق السؤال، حوارات مع خورخي لويس بورخيس، وامبرتو إيكو، وألان روب ـ غرييه، ولورنس داريل، ترجمة محمد صوف، دار أزمنة، الأردن، ٢٠٠٦، ص ٥٣-٥٤.

(٤) توماس كليرك، الكتابات الذاتية: المفهوم، التاريخ، الوظائف والأشكال، ترجمة محمود عبد الغني، دار أزمنة، الأردن، ٢٠٠٥، ص ١٠.

(٥) باراك أوباما، أحلامٌ من أبي: قصةُ عِرْقٍ وإرث، ترجمة هبة نجيب مغربي وإيمان عبد المنعم نجم، مراجعة مجدي عبد الواحد عنبة، مشروع "كلمة"، الإمارات العربية المتحدة، و"كلمات عربية" القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٩، (الغلاف الأخير).

تداخل أجناس السرد
في رواية : "ستون عاماً" لسلمان الناطور

• د. حسين جمعة

أسلم ما أفتتح به تقدير شعرية هذه الرواية، وكشف أركان معمارها وسَجْف بنائها ما جاء في مستهل أحد مكوناتها الثلاثة، وهو "سَفَر على سفر"، للتأشير على جنس هذا المولود الغريب التائه.. المضيَّع وسط لداته وأقرانه.

ليس في هذا السفر ما يثير الدهشة، وليس فيه ما يعلم عن مكان قديم أو جديد.

ليس سيرة وليس مسيرة وليس رواية وليس أدب الرحلة والترحال.

ليس وصفاً لعبقرية المكان وليس مرحلة ولا قضية.

ليس فيه ما يلفت النظر وليس حداثة ولا شعراً.

ليس فيه جديد وليس جديداً.

ليس عن الفلسطيني المشرد، ولا عن الفلسطيني الباقي في وطنه.

ليس عن الإنسان.

ليس عن المكان ولا عن المنفى ولا عن الوطن.

ليس عنّي وليس عنكم.

هو نصّ لعلامات السؤال وعلامات التعجب.

هو المكان الفلسطيني بلا حدود، والزمان الفلسطيني بلا بداية ولا نهاية.

هو الإنسان الفلسطيني بلا مكان ولا وطن ولا زمن ولا أمل ولا حلم.

هو اللامكان واللازمان واللا أرض واللاسماء.

هو نفي مطلق وهو فكرة مجردة وهو لا شيء

تماماً لا شيء.

وهنا تبدأ الحكاية.

• •

واقع مشظّى وحياة بائسة يائسة فيها من المنغصات ما تنوء عن حمله الجبال، ويقهر أعتى الرجال ويطحن أشد العتاة. هذا الواقع المرّ.. المائج المضطرب الحزين لا يرتاح في حضن لون أدبي محدد، أو جنس فني جامد، إنه يشق طريقه بعناد، لكن ببساطة وكبرياء، إلى إفراز ضرب مطابق لعمق المأساة ولهيب أوراها، ورعود مسبباتها وتجلياتها. هذا اللون لابد وأن يكون ذا طابع تشطيري تهشيمي، وروح تفجيرية حارقة تستوي ومسار الغاشية التي أحاقت بإنسان وطن قريب بعيد، فأصابته بحالات من الذهول والشرود، وأدمت باصرته وبصيرته، وسعت إلى إخراجه من التاريخ عنوة، إلا أنها أخفقت في مسح ذاكرته وإتلاف مدخراتها، لأن الماضي يعيش في داخله ومن حوله، وهو مدون ومطبوع في تلافيف الذاكرة، ومصفوفات الثقافة المادية والروحية. فأبو محمد الذي يعود من مخيم جنين إلى "خربة أبو حربٍ" بعد عشرين عاماً من الهزيمة والتشرد، ما تزال ذاكرته تحتفظ بأدق تفاصيل الأمكنة، وكأنها وشوم مرسومة بأناة وإحكام لا تمحوها الأيام والسنين، وحال من بقي متمسكاً بتراب وطنه ليس بعيداً عن هموم من غادره، إذ يعيش حياة مزدوجة في وطنه، فاقداً أرضه وحريته في تسيير شؤون حياته، وامتلاك إرادته والتخطيط لمستقبله. هذه الأجواء المجدبة والطقوس المفجعة والكوابح القاصمة، حيث "الطريق إلى الموت هي نفس الطريق إلى الحياة" تتأبى أن ترضخ لمؤشر واحد أو تؤطر في منظومة مغلقة، أو جنس أدبي أصم، إنها تدق الجدران للانفلات والانطلاق إلى تدشين عوالم سردية متداخلة، واستدراج حيل حكائية غزيرة، واستئناس توليفات قصصية منفردة، لكن متضامّة ومتضامنة مضموناً وقصداً لاستباحة بواطن الشخوص، الذين نبتوا من هشيم الحياة وتنافراتها مع ذواتهم ومحيطهم، تتكفل

باستقراء الاختبارات السيكولوجية والمغامرات الكارثية الفريدة التي غرقوا في بحرها الشاسع، وتحيط بسيل الوقائع الجسام غير المترابطة لكنها من حيث السياق والنَفَس مزحومة بالأحداث القصصية الحادة.

سِفْر العذاب والتشريد والإبادة الجماعية التي تعرض لها وما يزال الشعب الفلسطيني في الداخل والمهجر، وضرورة فضح الممارسات الصهيونية الشاذة، ورفع الستار عما يقترفه هذا العدو الغادر المغتصب من أفعال شنيعة، وما حاق بالشعب الفلسطيني من نكبات وويلات أيقظت الوعي الذاتي بالمصيبة، واستفزت المؤلف إلى استلهام مسلسل الجرائم النكراء، ودفعته إلى ترجمة مشاهداته العيانية الظاهرة إلى مادة للتعبير والسرد القلق الذي عززه بصور من الحياة اليومية والمعيشية، وأغناه من لطائف لغة الشعب وثقافته وبساطة تعبيراته وألفاظه، وذلك لإظهار مقصده وإبلاغ توجهاته الفكرية والفنية إلى المتلقي.

اجتبى المؤلف في موازاة الحاقة التي أناخت على كواهل الشعب الفلسطيني ووطنه، وفتتت أواصر نَسيجه الوطني، وشتتت شمله ومزقت أوصاله، الجنس الأدبي المكافئ لهذه المأساة غير المألوفة ليقتنص أبلغ مؤشراتها وعلاماتها المميزة، ويظهرها أمام مرآة المتلقي؛ ليتعرف على مدى الظلم والهوان والإذلال واستباحة الحياة في ظل تحكم العصابات الصهيونية بالأرض والإنسان والماء والهواء في فلسطين التاريخية، ومحْقها لهوية شعب كامل.

الأدب منظومة من الأجناس المتجايلة والمتعاقبة، والجنس الأدبي الذي في مِكْنته أن يظفر بشيء من فيض مأساة الفلسطيني، هو بلا ريب الرواية.. الرواية بصفتها الفن الفريد الذي لم تكتمل صورته النهائية، وما يزال مفتوحاً ولم يؤطر في ثوابت جاهزة، ولم يستقر ويسكن في مساحة محدّدة، إنه: "في طبيعته غير مقنّن.. إنه –في بحث دائم يتقصى ذاته دوماً، ويعيد تكييف ما ابتُدع من أشكال" -كما يرى ميخائيل باختين.

(ستون عاماً، رحلة الصحراء) -رواية تطوف في فضاء شاسع من ضروب السرد، معلنةً محو الفواصل والحدود ما بين الأدب والواقع، وهي بذلك تتخذ لها مقاماً محدداً في نطاق الجنس الروائي، ألا وهو الرواية الواقعية. ويبدو أن المؤلف اصطفى هذا اللون من الرواية، لأن معيار الجنس في الشعرية الواقعية يجري إعادة استيعائه وتقييمه باستمرار، حيث أن منظومته في بحث دائم عن ضروب وأشكال متحركة ومتغيرة.. متجددة ومتطورة بثبات، لتواكب مجرى الواقع المتبدل.

ومن هنا كان لجوء الكاتب إلى السلسلة القصصية التي تتداخل في نَظْمها عدة قصص وسرديات متباينة، تندمج عضوياً في وحدة موحدة ذات مقصد تعميمي واحد، والعودة أحياناً إلى استخدام حلقة السرد المكثف القصير لكشف غرض فني يفترق عما سبقه لأداء مهمة محددة. وهذه الوسيلة في بناء الرواية على هذه الشاكلة استبانتها الأهلية الجمالية لهذا المعمار، الذي يشكل عنصراً أساسياً في إنجاز الشكل الداخلي والخارجي للعمل الفني، ويحقق ما يصبو إليه المؤلف من مقاصد وأهداف، ويوسع دائرة اقتناص الخامة اللازمة لجلاء مكنونات الواقع المأساوي الذي يرزح في ظلاله الإنسان الفلسطيني.

تسلسل أجناس السرود القصيرة، هو الحلقة الضرورية على طريق توليف الحكايات والمشاهد واللقطات الصحافية الفيزيولوجية لبناء شكل جديد في السرد الروائي، يفترق عن السرد القائم على الوصف أو المغامرة أو الارتكاز على التحقيقات البوليسية أو الوثائقية، وهو بذلك يغطي العديد من الثغرات في الوظيفة الجمالية والفنية، وهذا البناء ملائم جداً لغايات المؤلف واستكشاف نواياه ومقاصده.

تدشين هذا الأثر الفني بهذا الأسلوب الذي تلتقي فيه شتى وسائل السرد، التي اجتباها المؤلف وتمثَّلها في دمج سلس وانسجام ليّن غير عادي لهز ذاكرة الفلسطيني وإرواء تعطشه لاستيعاء واقعه المهين، حيث تتعالق العناصر الملحمية، وتتشابك مع العناصر الغنائية مشكلة سيمفونية الحياة اليومية للإنسان الفلسطيني المضيّع وراء الحدود، أو الرابض تحت أقدام الصهاينة الغزاة، لكنه رغم المصائب الجسام لا يزال مستيقناً من وجوده الفعال، لأنه يحتج ويثور ولو على حاله ونفسه، إذ لم تفتر همته ولم يستنم لمصيره الفتاك الماحق لهويته وعلائم شخصيته... أي أنه لم يفقد الذاكرة رغم زعزعة الوجود "ستأكلنا الضباع إذا بقينا بلا ذاكرةٍ"، والشيخ "المشقق الوجه الذي ترتعش أنامله، لكنه لم يفقد الذاكرة"، يعي "عبثية حسابات الولادة والتاريخ، لأنها عبثية إلى حدود الجنون والموت". هذا التدافع المشوش والحراك العابث لا نلمسه حسب، وإنما نعايشه ونعانيه في قصص متنوعة وحكايا متشعبة وبائسة لأناس عاديين، اجتثت منهم نسائم الحياة، وفي روايات مثيرة وأحداث جسام ومشاهدات حزينة لأصحاب الأرض التي اختُطفت منهم لصالح عتاة الصهاينة الأوغاد. وهنا حضر الراصد وهو يتنزى حقداً وغضباً كالمرجل المصمَت ليزيل الستائر عن وحشية هؤلاء الوالغين في القتل واستعباد الآخر، إلى جانب امتلاكه لعين ثاقبة ومولعة بالتقاط

المتشابهات والمتناظرات كما المتضادات والمتصاديات، حضر كسارد متجول يذكّر ببطل المقامات، يحكي قصصاً مدهشة وعامرة بالمتناقضات في مصادرها وطبيعتها، وهو مليء بالحيوية وعناصر الحياة الحرة، وزاخر بالمعرفة والمعطيات المتنوعة والمهيجة للنفوس الحرة الأبية، التي لا تتقبل المظالم وإزاحة الآخر ليس من التاريخ حسب، وإنما من الوجود أيضاً.

رحلات المؤلف وجولاته من خلال تعدد الشخوص، وتنوع همومها ومصائبها، وإلقاء الأضواء على طرق تفكيرها ومآلات مصائرها، والتركيز على معاناتها ومكابراتها رغم اشتداد الطغيان الذي يكبل أحلامها في حياة بسيطة، ووسائل عيش ضئيلة سنحت جمهرتها له بالوقوف على الأحداث المأساوية المتعاظمة التي يعيشها شعب كامل يرزح تحت عبء الاحتلال وشراسته، وأظهرت خيوط ارتباط الإنسان الفلسطيني بأرضه وتراب وطنه، حيث ولد وترعرع وعاش وسيموت في ظل أكنافها مهما كان الثمن غالياً.

مأساوية الوقائع المتكاثرة والأحداث الدامية التي يتعرض لها شعب فلسطين لا يمكن حصرها وتصنيفها وتسجيلها في تقاويم، كما هو شأن تبدل الفصول ودوران الأرض حول الشمس، ووصف الظواهر الطبيعية والكونية، إنها تحتاج إلى إدراك تاريخي واع، يندغم في النسيج الفني ويصبح جزءاً لا يتجزأ منه، فتاريخية السرد تعزز البداية التحليلية في النص، وتشكل ضمانة لكلية تلقي العالم، والاقتراب من الأحداث الفنية/ الفكرية لترسيخ الإحساس برائحة الزمن وهباته، وجلاء الجو العام ونفسية الشخوص، وإيراد معيارية الأخلاق والأعراف القائمة، وتباين سبل العيش والمعيش لاستكشاف الحقيقة، وبلوغ التركيبة الروحية للناس، وإزاحة الغطاء عن ملامح المضمون التاريخي الملموس للأحداث والملابسات السياسية والاجتماعية، وإعادة مراجعتها وتقييمها من جديد.

توخى المؤلف في سياحته الشمولية في مسامات الفلسطيني عدم الاقتصار على المراجع التاريخية وسجلات الصحافة والعواطف النبيلة، وعمد إلى التوغل في مدارج حياة مَنْ عاصر الحدث، وما تزال ذكرياته ناصعة لم تذبل بعد، وسعى إلى استيعاء كل ما له صلة بهذه الوقائع المؤلمة واستقرائها من موقع المدرك لمحمولاتها ومدلولاتها، واستنتاج جوهرها من مراراتها وعلقهما.

هذا العمل له منطوقة المخصوص ومنطقه الخاص، إذ أنه يفسح المجال لتأويل جدلية الحرية والضرورة في العملية الإبداعية، فعلى الرغم من أن المؤلف يؤشر إلى طبائع الشخوص

ونفسياتها ومسالكها وأحوالها، إلا أن هذا التأشير لا يترافق وسير الأحداث ومتغيرات السياق وتطوره، وإنما ينبع من تجسيد سنن الواقع الموضوعي المستقل، وحرية اختيار المؤلف لسياقات عدّة ملموسة تتكاثف جميعها في علاقات وتصادمات، تفضي في النهاية إلى نسج ارتباطات فعلية مع واقع الشخوص ومصائرهم، بحيث يبدو المعمار الكلي وكأنه عمل موحد، رغم ما يشكو من تشظيات وفراغات سافرة وانتقالات متعمدة، لكن في حدود الهدف المرسوم.

يتشكل هيكل بناء رواية "ستون عاماً" من حكايات ولقطات وأقاصيص ونبذ ومشاهد متفرقة، كل جزئية منها لها دلالتها الخاصة، لكنها في مجملها تتضافر وتتآزر في كلية موحدة تتبدى في الفكرة الشاملة التي تتمركز في نسيجها خيوط الالتقاء والتوحيد بين المفردات جراء التطابق الهارموني بين الكل والأجزاء، والتوزيع المتكافئ تقريباً للأدوار والشخوص والملابسات لإشهار فكرة المآلَ التراجيدي للأبطال وقسوة المأساة الفلسطينية، مع أن هذا الإشهار لم يخفف من عبء فكرة التغلب على تراجيدية الحياة تحت نير احتلال غشوم وعصابات شقية مجرمة.

• •

يبني الفنان سياق عمله، ويؤالف بين مكوناته، ويشيد معماره بالطريقة الفضلى التي تستجيب لفكرته، وهو يتدبّر أمره من معرفته العميقة بأسرار الواقع وخباياه، وتجاربه السابقة ودربته في عالم الإبداع، وكمية المعطيات المتوافرة حول الثيمة المنتقاه، كما يتعلم من تجارب الآخرين وممارساتهم الفنية، وأساليب تدشين أعمالهم الأدبية، ويسبغ على أعماله –إذا كان كاتباً حصيفاً ومبادراً رائياً –ألواناً مخصوصة، تبرز فرديته وفرادته وما يأتي به من جديد، سواء أكان في مضمار الشكل أو المضمون. ومن يتقرّى بنيان رواية "ستون عاماً" يجد أن المؤلف عمَّرها بفسيفساء ناصعة، استمد نُسغها من كنوز التراث العربي.. من فكرة المقامات التي يتزيأ فيها البطل المشرد بأقنعة متباينة، لكن الهدف يبقى واحداً في مختلف الحالات، وكذلك العزوف عن مبدأ السياق المتصاعد، واختيار تشابك الأحداث وتعدد الشخوص، إضافة إلى اصطفاء لغة السرد التي تدمج بين الشعر والنثر وإمتاع المتلقي، والتي تستلهم عصارة عناصرها وحيثيات مفرداتها من قراءات المؤلف واستيعائه لأهم نفائس التراث ومصنفاته، وما يَزخر به من قصص وحكايات نثرية وسير حياتية مشحونة بالحكم تارة، وبأجواء من السخرية والدعابة في ظل علائم الكآبة وروح المأساة تارة أخرى، المبثوثة

في خزائن وروائع الجاحظ وأبو حيان التوحيدي وأبو العلاء المعري وغيرهم. وتوحي فكرة الرواية وهندسة بنائها، وسبل رصد تصرفات الشخوص ومتابعة سير حياتهم المعيشية، وكيفية تصوراتهم وأحكامهم على ما يواجهون من مجاهدات ومكائد ومعوقات، بأن المؤلف استسقى من الآداب العالمية ما أروى به روايته، التي نستشعر فيها آثار فكرة "النفوس الميتة" لغوغول، وطريقة بناء شخصية بيتشورين في "بطل من هذا الزمان" لليرمانتوف، وصورة الجندي شفايك في "مغامرات الجندي الشجاع شفايك في الحرب العالمية" لياروسلاف غاشك، وشدة بأس الكسي زوربا وبليغ حكمته وقوة عزمه وشكيمته في رواية كازانتزاكي الموسومة باسم بطلها "زوربا"، ومسخرات ومغامرات أبطال عزيز نيسين، إلى جانب إفادته من أعمال غسان كنفاني الخالدة، لاسيما "رجال في الشمس"، و"أم سعد"، وتراث إميل حبيبي في "المتشائل"، وأكبر الظن أنه استجار ببعض روايات مؤنس الرزاز، لاسيما روايته الكبرى "متاهة الأعراب في ناطحات السحاب".. أي أن رواية "ستون عاماً" هي ثمرة جهد موصول وعمل صبور ورصد دقيق لمشاهد الواقع تَدعَّم بتعميمات غزيرة، وتحليل بليغ لعالم الشخوص الداخلي، وإسهاب في سرد المشوار اليومي للأبطال، أفضى إلى اندغام التجسيد التحليلي في خصوصية اللغة؛ فانداحت اللغة الدارجة المبسطة، وتفشت وسائل التعبير الشعبية السهلة، وتمخض الاحتكام لهذا الأسلوب عن كشف المنطق الداخلي لمكنون الرواية، وبناء معمارها الفريد، وأتاح للمتلقي التعرف على نهج الكاتب الإبداعي في كيفية اقترابه من هموم الناس، وتجسيده لطموحاتهم وإخفاقاتهم... لأفراحهم وأحزانهم... لأحلامهم وقدراتهم الحقيقية؛ فلهؤلاء الناس يعزف المؤلف أنشودته الأخيرة "حين ينام الآخرون":

نمضي أياماً طويلة مع الموت

ليس لأننا لا نعرفه وليس لأنه يتراكم علينا

بل لأننا لا نفهم هذا الموت فيصبح موضع جدل

موت عصي على الفهم والوعي والإدراك

هذا الموت الذي صار حالة ثقافية ووجدانية، لأننا شعب له قضية، فنرفع من قيمة الموت ونرخِّص قيمة الحياة.. وهكذا دواليك.. تتقاطر الآلام والمصائب، وتتقاطر الشخوص وتتنوع، لكن العذاب واحد والموت واحد، ويظل دولاب الحياة يدور بلا أمل قريب في عيش مستقر.. في دولة حرة مستقلة.

هذه الرواية محاولة جسورة للعبور إلى التاريخ، وإعادة التفكير بالماضي القريب لفهمه واستيعابه، والإمساك بمجراه واتجاه سيره، والتعرف على العوامل التي أثرت فيه وعلى استمراره وتطوره، وإدراك محمولات الظواهر التاريخية ومارافقها من إشكاليات مسّت حياة الملايين من البشر وأثَرت على سيرورة عيشهم ومصائرهم، وذلك لتصحيح الرؤية وتوسيع آفاق الإمكانيات الإبداعية، وإثراء العالم الروحي للأجيال الحاضرة والقادمة، لتقوم بواجبها تجاه قضية الشعب الفلسطيني المنكوب. ولما كان سلمان الناطور يعي جيداً أن التاريخ ليس مادة للتسلية والترفيه، وإنما هو علم يربي في الإنسان المناقب الضرورية لخلق إنسان واع وعضو فاعل في المجتمع، وناشط في الحياة يدرك مكانته الفعلية ودوره في التغيير، يمحّص الماضي وينير الحاضر، ويستشرف ملامح المستقبل ويفتح العيون والأذهان عليه، فإنه حمل على عاتقه تزويد بني قومه بهذا العمل الرائد الشجاع الذي يلتحم فيه الفن والتاريخ بانسجام وتآلف رصين وحكمة بليغة تثبت حُنكة غوغول القائلة: "موهبة المؤرخ –تاج المواهب الإلهية، وأسمى تطور للعقل وكماله". ويزيد من ألق هذه الموهبة إذا كانت في حراسة موهبة المبدع القدير، صاحب التجربة المرة وسعة الأفق، الذي يشاهد ويراقب ويعيد تأطير الأحداث وتزمينها بحيث تتسق والواقع الفعلي الذي تجتازه أمته وشعبه، ليستثير مكامن الأسئلة الحارقة التي تؤرق إنسان زمانه، وتقض مضجعه وتستفز حميته لإعادة النظر في خموله وتبلده الفكري تجاه جوهر قضيته الأساسية، وعدالة تطلعات أصحابها الحقيقيين قرناء الوعي الشقي، وإدراك محاولات تزوير التاريخ لصالح الأسطورة الزائفة والزائلة، وسيظل الوعي الشقي ينبض إلى أن ينتهي زمن طرح علامات السؤال وعلامات التعجب، وزوال الكيان الغاصب من جذوره وأساساته.

آفاق القصة وحدود الرواية
عند سعود قبيلات

• د.مها العتوم

تتمحور هذه الورقة حول تجربة سعود قبيلات القصصية، وما تتسم به من عناية خاصة بالتجريب والتجديد على أوسع نطاق،ولكن دون أن يكون ذلك على حساب الفن،والقيمة الجمالية للقصة القصيرة، حيث يؤدي التجريب كل مرة وظيفة فنية جديدة، فيفتح آفاق القصة ويوسعها، مستغلا كل طاقات القص القديمة والحديثة على حد سواء، مما يمنح قصته على اختلاف الأشكال التي يقدمها بها للقارئ حيوية وفضاءات مفتوحة ومدروسة في الوقت ذاته،فالكاتب هنا يمتلك موهبة فطرية، تدعم وجودها واستمرارها بثقافة عالية،وبذائقة مدربة، في الإلقاء وفي التلقي في الوقت ذاته. ولذلك فإن كل مجموعة من مجموعاته القصصية، تبدو كأنها تجترح نمطا وأسلوبا خاصا جديدا،لا ينفصل بالضرورة عما سبقه وما يجيء بعده، ولكنه يستغل إمكانية جديدة من إمكانيات القصة المتعددة، ويطورها بما يخدم لغته وأسلوبه،ويحميها من السقوط في التكرار والنمطية والابتذال والتحجر. وقد استندت الدراسة إلى افتراض مؤداه أن أشكال القصة المختلفة من قصيرة وقصيرة جدا وطويلة ورواية هي إمكانيات قصصية آخر الأمر وأن القاص استخدم تقنيات هذه الأشكال خدمة للقصة القصيرة وليس للانتقال من شكل كتابي إلى شكل آخر. ومن هنا فقد أفردت الدراسة بابا لكل مجموعة من المجموعات الخمس، واتخذت من التقنية المستخدمة أو الأسلوب الذي كتبت به عنوانا دالا على سبيل التغليب من جهة، وموجها لدراسة الخصائص الفنية والجمالية المرتبطة بها من جهة أخرى.

١- مجموعة"مشي" ونمط القصة القصيرة جدا:

لقد كتب سعود قبيلات القصة القصيرة جدا في وقت مبكر، بكل ما تحمله هذه القصة من سمات خاصة على صعيدي الشكل والمضمون، وعلى الرغم من عدم استقرار المصطلح، واختلاف النقاد حوله، ورفض البعض له من بينهم القاص نفسه، الذي يحذر من هذه التسمية التي تصف الكم، إلا أننا نجد في هذه المجوعة كاملة وفي بعض قصص المجموعة التالية "بعد خراب الحافلة" ملامح فنية وسمات أسلوبية فارقة تسمح لنا بتجاوز الخلاف والرفض بالنظر في هذه القصص واستخلاص مكوناتها ومقوماتها. ففي القصة التي تتعنون بعنوان المجموعة مشي وتفتتح بها نقرأ: " كان رجل يمشي، أدخلوه السجن، فقال:أربط حذائي.ومرت سنوات، أنهى الرجل ربط حذائه، وبينما هو خارج من السجن، قال:الآن، أواصل المشي". إن هذا الاقتصاد اللغوي مقصود لذاته، فحجم الحدث هو القصير في القصة وليس عدد الكلمات وحسب، ولذلك فإن كل حدث في هذه القصة هو عبارة عن حدث أكبر، وربما في هذه القصة تحديدا كل حدث هو مجموعة كبيرة من الأحداث المضمرة والتي يمكن التوصل إليها وتأويلها، باقترانها بالجمل المجاورة وبقية القصص في المجموعة.ففي هذه القصة لدينا سبع جمل قصيرة كل جملة منها تعبر لغويا عن حدث، وتحيل دلاليا إلى عدد لا متناه من الأحداث، فالجملة الأولى "كان رجل يمشي" وحدث المشي الذي في هذه الجملة هو حدث محوري في القصة وفي المجموعة بأكملها، لأنه يحيل إلى فعل الحياة.المشي حركة والحركة حياة، ويمكننا بناء على هذا الخروج بعدد كبير من الأحداث والأفعال والجمل:كان حيا أو كان يمارس الحياة،كان قادرا على الحركة،كان حرا..الخ.وكذلك الأمر في بقية الجمل السبعة التي أدت شكلا قصيرا يمكن النظر إليه من الخارج على أنه اقتصاد كمي لكنه في واقع الأمر تكثيف للمعنى والإيحاء والدلالة، فإذا كانت القصة القصيرة عموما تحاول تقليل الأحداث فإن هذا الشكل من القص يتعمد تكثيف الحدث الواحد ليحيل إلى أحداث أخرى متضمنة فيه.وبالتالي فإن التعبير بهذا الشكل هو تعبير مكثف عن تجربة عميقة، ومنعطف حاد في تجربة القاص، ولهذا أجازف بالقول إنه لا يستطيع كاتب قصة قصيرة أن يكتب هذا الشكل الأدبي وحده على مدى تجربته القصصية. "إن هذه القصة لا تستطيع إلا أن تختار لحظة أساسية في حياة هذا الإنسان(الداخلية والخارجية). وأن يكون هذا التحول تحولا إنسانيا كاملا، أي أنه ليس مسطحا ولا عشوائيا، بل عميقا عمق الإنسان، متوترا توتر الإنسان في لحظات التحول".وهو ما يؤكده سعود قبيلات نفسه حين يقول:" ولكن عندما خرجتُ من

السجن كانت نظرتي إلى تلك التجربة قد امتلكتْ زاوية أخرى مغايرة. ولم أجد في الشكل القصصيّ المسترسل ما يتيح لي التعبير بحريَّة ودقَّة وعمق وقوَّة عن الأفكار الخاصَّة التي كانت تراودني حيال تفاصيل الحياة التي أمضيتها لخمس سنوات متتالية في سجن المحطَّة، وظللتُ حائراً قلقاً في كيفيَّة التعبير عنها بصورة مناسبة إلى أنْ وجدتني أكتبُ قصَّة "مشي" التي لا يزيد عدد كلماتها على ثلاثٍ وعشرين كلمة".

٢- "بعد خراب الحافلة" وأسلوب الحكي:

وقصص هذه المجموعة تتضافر فيما بينها فيما يشبه القص المتوالي الذي سماه صاحبها بالحكي.وأراد أن تكون هذه المجموعة "حكايات غريبة لرجل غريب صار تمثالا بعدما انقطعت به السبل طويلا في محطة لم تعد تأتي إليها الحافلات.وكان في أثناء انتظاره الطويل الطويل يتسلى بسرد حكاياته تلك على مسامع العابرين،أو بنقشها على قاعدته وجسده الجرانيتيين"من مقدمة"بعد خراب الحافلة" ص٧.ويوقعها باسم عابر سبيل.إن هذا النمط من الحكي يجاهد الكاتب لإثباته ويعزو ما يظهر على غلاف الكتاب في إحدى مقابلاته إلى ضرورة فنية لدى دار النشر وليس لديه.إنه يختار الحكي العربي التراثي الذي تقود القصة فيه إلى الأخرى في نمط حلزوني عبر أقسام اختار لها شكلا تراثيا عربيا هو الأبواب..فبعد الإهداء والمقدمة والمبتدأ ندلف من باب الخراب إلى باب اليباب إلى باب الضباب ومنه إلى باب الغياب ثم باب السراب آخر الأبواب.ويتدخل الحاكي في البداية والنهاية..وهو شكل من الحكي الطفولي اللذيذ الذي يؤجل النوم ويجعله هنيئا.ولكنه أيضا الحكي الشهرزادي الذي يؤجل الموت ليلة أخرى، فهو فعل الحياة ضد الموت..فالتمثال كان راكبا عاديا يستقل حافلة يريد بها بلوغ محطة هي الهدف من الرحلة.لكن الحافلة تتعطل والرفاق الذين سماهم الركاب يتفرقون.وهو يتحجر ويظل ينتظر ويحكي..وهذه القصص التي تبدو دوائر منفصلة.وكل دائرة قصة. ليست إلا الحكاية التي تتصاعد وتيرتها شيئا فشيئا في بناء فني مدروس يشبع المعنى في دائرة وينتقل إلى معنى آخر في الحكاية والدائرة التالية.ولذلك فإن أولى الحكايات عنوانها"سيرة"بعد قصة المحطة التي هي فرش الكتاب كاملا.وتتوالى الحكايات التي تعلق المحكي له بمتابعتها وصولا إلى الحكاية الأخيرة التي يرويها عابر السبيل بالتبادل مع التمثال.وعنوانها"خلود"حيث ينبئنا بتوقف الحكي وانتهاء الحاكي وأثره تماما. ولعل هذه النهاية المخاتلة ليست إلا طريقة للوصول إلى نهاية ما.وهي

ليست نهاية مأساوية كما يخيل لقارئها لأول وهلة،فعنوانها خلود،وهي وسيلة لإنهاء الحكايات لا صاحبها.ويؤيد ذلك اختياره صورة للتمثال في طفولته ليثبتها على غلاف المجموعة،فعلى الرغم من الخراب والموت والثيمات التي تتعلق بها والتي توحي بسقوط القصة وراويها وتكاد توجد في كل حكاية، إلا أن الصورة الأنسب لشكل الكتاب ومضمونه هي صورة الطفل لا الكهل الذي بدأت الحكايات به،ورغم الموت وانتهاء الكوكب والتمثال إلا أنه خالد بحكاياته،وأخيرا فإن الرفاق الذين تفرقوا بعد خراب الحافلة، ما يلبث أن يستعيدهم في ملحق الكتاب ليتابعوا الحكي له ومعه..اق.

٣- "الطيران على عصا مكنسة" والقص المتداخل:

في هذه المجموعة نجد قصة من نوع آخر،وهي لا تنفصل عن الشكل السابق،ولكنها تبدأ شكلا جديدا ومميزا، حيث نجد العديد من الشخصيات الواقعية، من المبدعين في حقول مختلفة:في الرواية والقصة والشعر والثورة والفكر باختلاف فروعه أيضا،وهي شخصيات تأثر بها قبيلات في الأدب والفكر، وشكلت حصيلة تكوينه النفسي والثوري والإبداعي، على أن أهم ما يميز هذه القصص أنها في كل مرة تتداخل شخصية الراوي وتجربته بتجارب هؤلاء وقصصهم،فثمة أكثر من قصة وهي تمتزج امتزاجا عضويا بقصة الراوي الذي لا يبقى مشاهدا وراويا خارجيا طوال الوقت. ففي قصة"بيت يونغ متعدد الطوابق" يقودنا القاص في رحلة في بيت يونغ وهو متعدد الطوابق فعلا، والراوي يرافقه، لكن الحقيقة أن هذه الطوابق هي طوابق الوعي الإنساني واللاوعي الفردي واللاوعي الجمعي، وأن استحضار فرويد ما هو الا استحضار لنظريته الفردجنسوية، والتي يعترف الراوي ويونغ بأهميتها من زاوية أنها فتحت بابا مغلقا،بل كانت فتحا انسانيا معرفيا، إلا أن صاحبها انتهى بالانغلاق على نفسه، لولا وفاء يونغ الحقيقي لأستاذه الذي تمثل في الخروج من أسر نظريته، وتوسيعها، وأن شكري عياد وغالب هلسا ومؤنس الرزاز جيء بهم في هذا السياق،ليس لإضفاء غرائبية مجانية على القصة، وإنما لأنهم في كتبهم وأعمالهم الأدبية كانوا قد استضاءوا بعلم النفس واشتركوا مع الراوي في الرحلة في بيت يونغ متعدد الطوابق، إن قصص هذه المجموعة كل على حدة تنطوي على جملة من القصص المتعالقة بشكل تتداخل فيه مع بعضها البعض، وهو ما عنيته بالقص المتداخل، وهو يوحي بغرائبية سرعان ما تتكشف أبعادها ومراميها، إننا نقبل وجود الراوي إلى جوار يونغ وفرويد وبصحبة شكري عياد وغالب هلسا ومؤنس الرزاز

حين نفكر في مدارس علم النفس وأثرها في كتابة هؤلاء الكتاب ومن بينهم الراوي/الكاتب نفسه، وأثرها في كتابات سواهم ممن لم تتسع لهم حدود القصة من ناحية، ولم يرتبط الكاتب بهم أو بكتاباتهم من ناحية أخرى. ويربط القاص التجارب الإنسانية بعضها مع بعض على مر التاريخ الإنساني، وفي مختلف أنواع هذه التجارب العاطفية والإبداعية شعرا ونثرا والمعرفية والفكرية والنضالية، وتذويب الحدود المختلفة بينها لترتبط آخر الأمر بالراوي الذي تشكل وعيه وإبداعه بها جميعا ومنها..وهي قصص تعتمد لغة سهلة واضحة لا تقصد فيها للغريب ولا للعجيب إلا ما كان نابعا من غرائبية وعجائبية التكوين الإنساني المتداخل. وهذا يدفع إلى القول إن هذا النمط من القص الذي تتفرد به هذه المجموعة إنما جاء خدمة لفكرة القصة ورسالتها ومضامينها العميقة، ولم يكن تجريبا خاويا، ولا استعراضا معرفيا مفرغا من الغاية والقصد الحقيقي.

٤- "١٩٨٦" وتقنيات الرواية:

وقد ربطت هذه المجموعة بالرواية لأنها استفادت من شكل الرواية وبنائها وتقنياتها خدمة ووفاء لنمط جديد من القص. حيث تدور المجموعة حول حياة شخص يعاني أزمة وجودية ومعرفية وإنسانية، ويعيش الصراع بين السجن الحقيقي والسجن النفسي خارج السجن الحقيقي. وهذا التحديد الزمني هو علامة على تجربة الإنسان حين يكون قد مر بالتجربتين معا، وصارع ضيق الحياة في السجن وضيق السجن في الحياة في وقت واحد عام ١٩٨٦، وفي الوقت الذي يستخدم فيه الكاتب نبرة هادئة مسترسلة، فإن المجموعة تمور بصخب عنيف وتشويش،ولكنها ليست رواية لأنها لا تهتم بتراكم الشخصيات والأحداث، ولكنها تهتم بتراكم الحس الإنساني إزاء الناس والظروف، فالكاتب غير معني باختلاق قصة من الحقيقة والخيال، إنها رواية لتجربة حقيقية بلغة تتخيل وتتأمل من بداية المجموعة إلى نهايتها، ويمكن أن تقرأ القصص كل على حدة ولا تفقد المعنى، ولكنها في مكانها وزمانها في المجموعة، تؤدي فرقا يشبه الفرق بين التصور الكلي وبين الفهم الجزئي الذي لا يصدق أن يكون حكما على الكل. وبدهي أن يتقطع المكان تبعا لتقطع الزمان، وهو يتبع له ويتسبب عنه، لأن إشكالية هذه المجموعة هي إشكالية زمانية بالدرجة الأولى.إن هذه المجموعة تصف زمنا واحدا، وأمكنة محددة، وتتمحور حول شخصية واحدة هي شخصية الراوي الذي يدخل فيما يسمى بالراوي كلي المعرفة أو الراوي العليم الملم بتفاصيل شخصية البطل والشخصيات

الأخرى. إن هذه القصص يمكن أن تقرأ على أنها فصول لرواية ينتهي كل منها في نهاية الفصل، وتبدأ في الفصل التالي بداية تتصل بما سبقها وتمهد لما يليها.وهي قصص تدور في دوائر تبدأ من نقطة وتنتهي إليها، وتشكل القصة التالية دائرة جديدة تلتصق بالأولى ولكنها تدور هي الأخرى وتنتهي من حيث بدأت، وهكذا..

٥- "قصص عن رجل صار طحلبا" وأعماق اللاوعي أو القصة السيكولوجية:

وفي قصص عن رجل صار طحلبا نجد نمطا جديدا آخر من القص، يقرن الغرائبي بالواقعي فيقترب من الأسلوب الكافكاوي ولكنه يبتعد عنه في الوقت ذاته،"إن المظهر الغرائبي هذا لم يخترق بنية السرد كليا، ولم يهيمن على فضاء البنية السردية، وإنما ظهر جنبا إلى جنب مع المظاهر الواقعية للسرد وبتداخل معها، حتى نشأ لون من الجدل الخفي بين البنية الواقعية بما فيها من احترام للمرجع الخارجي ولمنطق الأحداث والبنية الغرائبية، التي تتجاوز المرجع الخارجي وتشيد فضاء قائما على التخييل، وخرق البنية المنطقية للخطاب السردي ذاته". إذ أن الكاتب يعقلن الغرائبي، ويبسطه، إنه يتحول إلى طحلب قابع على صخرة بإرادته، وفرارا من الواقع القاسي الذي سماه عالم الأفعى، لكنه يتحول بمحض إرادته، وبوعي كامل لرغبته في الفرار من الحياة خارج الكهف الذي لجأ إليه،ويعبر عن رغبات الذات، وحريتها الكاملة في اختيار الشكل الذي تظهر به ومن خلاله، ويغوص في أحلام هذه الذات وآلامها، ونظرتها للناس وللحياة، ونظريتها في الكتابة التي لا تلتقي بالضرورة مع نظرة ونظرية الناس والعالم خارجه.فكان الكهف كهف ذاته،والحالة الطحلبية هي الصورة التي يختارها لنفسه ووجوده ووجدانه، ومن ثم يكون له مطلق الحرية في اختيار الوسائل التي يتواصل بها مع الداخل والخارج.

وأخيرا فإن الدراسة تختار ثيمة تتكرر في المجموعات الخمس لفظا أو معنى أو لفظا ومعنى وهي ثيمة السجن، وتستعرض صور ظهورها أو تجلياتها في هذه المجموعات، لتنهتي إلى القول إن هذه الثيمة اكتسبت كل مرة في كل مجموعة أبعادا جديدة، بتحولات الأساليب وأشكال الطرح، ودعمت نتيجة البحث التي رأت في كل مجموعة تجربة جديدة تضاف إلى تجربة المجموعة التي تسبقها، وإلى تجارب القصة العربية الجادة والمبدعة الحقيقية.

عن اللوحة القصصية والرواية

• د. أحمد النعيمي

منذ أن صدرت "سداسية الأيام الستة" لإميل حبيبي في أعقاب نكسة حزيران عام ١٩٦٧، وقد أثارت عاصفة من القراءات النقدية لم تهدأ لليوم، وعلى الرغم من أن هذه العاصفة اتخذت وجوهاً عدّة، فإن اشكالية التجنيس كانت وجهاً من هذه الوجوه؛ ذلك أن هذا الكتاب السردي حيّر النقاد والدارسين، وهو الأمر الذي كان قد دفع المرحوم الدكتور حسني محمود لنشر بحث في مجلة علامات بعنوان: "سداسية الأيام الستة: الجنس الأدبي؟" رصد فيه اختلافات الباحثين حول الجنس الأدبي للسداسية، فمنهم من رآها رواية، ومنهم من رآها مجموعة قصص، أو لوحات قصصية. وقد أعاد الدكتور حسني محمود نشر البحث نفسه في كتابه الذي حمل عنوان "سداسية الأيام الستة: الرؤية والدلالة والبنية الفنية"، وهو الكتاب الذي صدر عن وزارة الثقافة في الأردن بعد أشهر من وفاة صاحبه في عام ٢٠٠٢.

وإذا كان إميل حبيبي رائداً في كتابة شكل سردي بدا عصياً على التصنيف، فإنه لم يكن الأخير في هذا الاتجاه، فقد تبعه مبدعون كُثُرٌ في كتابة أعمال سردية بدت عصية على التصنيف أيضاً، خاصة حين يتعلق الأمر بالالتباس بين اللوحات القصصية والرواية، ومن هؤلاء على سبيل المثال خليل السواحري في كتابه الذي حمل عنوان: "تحولات سلمان التايه ومكابداته" الصادر عن دار الكرمل في عمّان عام ١٩٩٦، حيث يدور الزمن الكرونولوجي لقصص المجموعة في الفترة ما بين أيار١٩٩٣ وكانون الأول١٩٩٥، وهي الفترة التي زار فيها الكاتب وطنه ضمن أول دفعة تعود من المبعدين بعد اتفاق أوسلو، وبذلك فإن مكان القصص جميعها فلسطين المحتلة، أمّا الموضوع فمكابدات الإنسان الفلسطيني وآلامه تحت الاحتلال

من جهة والحنين إلى الوطن من جهة ثانية: "هذا بحر يافا.. وأشار بيده إلى المدى الأزرق الفسيح الذي ترتطم فوق أمواجه الهادئة أشعة شمس توشك على السقوط"(ص٧).

إن القاص في الوضع المألوف يكتب قصصه إثر مكابدات وملاحظات ومشاهدات شتى يعيشها أو يلامسها في الحياة، لتنصهر على شكل قصة، بعد أن تختمر فكرتها وأحداثها في ذهن كاتبها، ثم يعمد بعد أن تتوفر له مجموعة من النصوص إلى جمعها في كتاب؛ لذلك تعودنا على مجاميع قصصية متباينة المواضيع والمضامين، وأشكال السرد.. قصص يكتبها كاتبوها لمعالجة مواضيع شتى في الحياة، ولا يربط بينها أي رابط سوى أنّها بين دفتي كتاب واحد، وهو أمر له ما يبرره في عالم القصة القصيرة، غير أن الأمر هنا مختلف إلى حدّ ما، حيث نجد في ما كتبه السواحري شيئاً من السيرة الذاتية وشيئاً من التركيبة الروائية، ووجهاً من وجوه القصص القصيرة.

ومن الأعمال السردية التي تثير اشكالية في تجنيسها وتصنيفها كتاب: "الذي قال آخ أولاً" للدكتور سليمان الأزرعي، حيث وفّر السجن مكاناً خصباً لهذا العمل السردي، ونهض بفضائه القصصي والإنساني، واستطاع الؤلف من خلاله أن يتغلغل في العالم الجواني للسجين أثناء صموده وأثناء انهياره.

وبذلك يشكّل السجن الفضاء المكاني لل" الذي قال آخ أولاً"، فهو المكان الذي جرت فيه الأحداث جميعها باستثناء قصة الباحثة التي دارت أحداثها بعد خروج السجين مباشرة، أي بينما كان هذا الأخير ما يزال مشدوداً إلى تجربته المرّة.

وهذا الكتاب كسابقه إذ سرعان ما يدرك قارىء "الذي قال آخ أولاً" أنّه أمام عمل سردي غير واضح الملامح من حيث التجنيس والتصنيف، فإن أراده رواية فهو كذلك، وإن أراده مجموعة أو لوحات قصصية فهو كذلك أيضاً.

أمّا كتاب "بعد خراب الحافلة" لسعود قبيلات والصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام ٢٠٠٢، فيثير اشكاليتين في آن واحد، وتتمثل الاشكالية الأولى في علاقة الغلاف بمحتوى الكتاب: هل الغلاف مجرّد وسيلة لحفظ الأوراق التي يتكون منها الكتاب، أم أن له علاقة مباشرة بمضمونه، بحيث يحمل رموزاً، وإشارات، ومدلولات، وعبارات تفتح أبواباً لفهم المحتوى؟.

والاشكالية الثانية التي يثيرها الكتاب هي اشكالية التجنيس: ما الذي قدمه سعود قبيلات لنا: مجموعة قصصية؟ رواية؟ أم غير ذلك؟.

إن النظر إلى غلاف "بعد خراب الحافلة" يوحي لنا بأن للكتاب مؤلفين اثنين، الأول هو سعود نفسه، الذي ورد اسمه على الغلاف الأمامي بشكل واضح، والثاني هو عابر السبيل، الذي أخبرنا- وعلى الغلاف نفسه- بأنه ليس ثّمة دليل على صحة ادعاء سعود بأنه مؤلف الكتاب. ولعل عابر السبيل الذي يرد اسمه على الغلاف كنكرة "عبر سبيل" يملك قدرة مهولة على التأثير في المؤلف الأول "سعود"، ودليل ذلك ما نجده على الغلاف الخلفي، حيث نجد صورة لسعود وهو طفل، ثمّ نقرأ بجانب الصورة ما يلي: "صورة التمثال في صباه"، وتحت هذه العبارة نجد شرحاً للأسباب التي دعت عابر السبيل لأن يطلب من التمثال صورة على هذه الشاكلة كي يضعها على غلاف الكتاب، ثم يأتي تذييل الكلام من جديد باسم عابر سبيل، بحيث يصبح هذا العابر الشخصية الأقوى والأكثر حضوراً في الكتاب وعلى غلافه، وحتى في مقدمته التي نجدها موقعة باسمه.

ولعل سعود قبيلات كان يرمي من وراء إعطاء عابر السبيل كل هذا الدور إلى التأكيد على أكثر من مسألة، فمصطلح عابر سبيل يشعرنا أن الحياة إلى زوال، كما يشعرنا أننا أمام إنسان يقول كلمته ويمضي، ويوحي لنا بأن هذا العابر ليس كأي عابر آخر.

أمّا عن التمثال فرغم وروده كمروي عنه، إلاّ أنه لم يكن سلبياً في هذا الاتجاه، بل بل كان له دور ومشاركة ووجهة نظر، وما ورد على غلاف الكتاب يؤكد هذا الأمر، فحين طلب منه عابر السبيل صورة كي يضعها على الغلاف فاجأه التمثال باستخراج صورة التُقطت له وهو صغير.

إن في مثل هذه المكونات الكثيرة للغلاف ما يؤكد أن له علاقة بالمحتوى وأنه ذو تأثير فيه، كما أنه يحمل المؤشرات والمفاتيح الأولى لما سوف يرويه لن الكتاب.

من ناحية ثانية تبدو اشكالية التجنيس واضحة في "بعد خراب الحافلة"؛ ذلك أنه بإمكان القارىء أو الدارس أن يصنف الكتاب على أنه مجموعة قصصية، وسوف يكون له على ذلك أكثر من دليل، وبإمكانه تصنيفه على أنه رواية، وسوف يكون له على ذلك أكثر من دليل أيضاً، وبإمكانه أن يقول إن الكتاب يقبع في زاوية أخرى، فلا هو قصص ولا هو رواية، وإنما كتاب سردي عصي على التصنيف.

ومن الأدلة على القول بأن الكتاب مجموعة قصصية أننا نجد على الغلاف نفسه كلمة "قصص" كإشارة واضحة إلى فهرسته في باب القصة، غير أن سعود قبيلات سبق وأن أخبرنا بأنه لم يكن له علاقة بتثبيت هذا التصنيف بالذات، وعلى الرغم من ذلك فهناك دليل آخر، وهو العناوين التي أسبغها الكاتب على كل مقطع أو قصة، إضافة إلى أننا لو تناولنا بعض المقاطع القصيرة لوجدنا فيها مواصفات القصة القصيرة جداً، كما أن القصص ذات الطول العادي حملت مواصفات وعناصر القصة.

وإذا قلنا بأن الكتاب رواية فلنا على ذلك أكثر من دليل أيضاً، وتبدأ هذه الأدلة بتويب سعود لكتابه، فالكتاب يتكون من خمسة أبواب مترابطة هي: "الخراب، واليباب، والضباب، والغياب، والسراب"، وهو إضافة إلى ذلك يحمل ملحقاً وضعه كل من: سميحة خريس، ومؤنس الرزاز، وهاشم غرايبة، ويوسف الحسبان، وعابر سبيل.

ومضمون الكتاب يساعد على روائيته، فهو يناقش أكثر الأسئلة الوجودية الحاحاً وغموضاً ألا وهو سؤال الموت، كما أن الحافلة حاضرة في سياق الكتاب كشاهد على كل شيء، هذا إضافة إلى أن المؤلف اختار للكتاب عنواناً لم يرد في أي من العناوين الفرعية للقصص أو المقاطع، ممّا يعني إدراكه بأنه يكتب شيئاً مختلفاً عن التصنيف المألوف.

أمّا من يريد أن يقف على الحياد، ويقول هذا كتاب سردي فيه ملامح القصة وملامح الرواية في آن واحد، ولا يمكن تصنيفه هنا أو هناك فسيجد أن لكلامه ما يبرره؛ لذلك أجدني أتساءل لماذا لا نمنح بعض السرديات امتيازاً خاصاً، فنتحدث عنها في سياق القصة حين نتحدث عن القصة، ونتحدث عنها في سياق الرواية حين نتحدث عن الرواية؟ أليس الإبداع الجيد هو الذي يخرج عن المألوف؟ وبما أن العمل الإبداعي ليس المضمون وحده، بل هناك الشكل أيضاً، فلا شيء يمنع من خروج هذا الشكل عن المألوف أيضاً.

الفصل الرابع

القصة القصيرة

- تحولات القصة العربية في النصف الأول من القرن العشرين - نبيل سليمان
- القصة القصيرة ومتعة القراء الجدد - خيري دومة
- صراع الحكايات - منتصر القفاش
- أزمة القصة العربية القصيرة بوصفها نوعا أدبيا - فخري صالح
- استرجاع الطفولة في السَّرد الأردني - د. راشد عيسى
- استلهام الماضي وبعث الخطاب التاريخي - د. علي المومني

تحولات القصة العربية القصيرة
في النصف الأول من القرن العشرين

• **نبيل سليمان**

أهدي هذه المداخلة إلى مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت، ومنه بخاصة الصديق الدكتور عبد الإله بلقزيز، فولا تكليفه لي بالكتابة عن ميلاد القصة القصيرة الحديثة (العربية بالطبع) لما كانت هذه المساهمة في الملتقى السردي - دورة مؤنس الرزاز.

لقد كان ذلك التكليف تحدياً لمن استغرقته الرواية كتابة ونقداً، مثلي. ولذا بذلت من الوقت والجهد ما لعله كان كافياً لإنجاز كتاب في شأن ما من شؤون الرواية العربية. ولست أدري ما إن كنت قد فعلت خيراً بقبول هذا التحدي.

لكنني آمل - على أية حال - أن تثري هذه المساهمة في الحوار المتعلق بالقصة العربية القصيرة في هذا الملتقى.

• •

ازدهرت ترجمة القصة القصيرة والرواية في أواخر القرن التاسع عشر على يد كثيرين، منهم بطرس البستاني وخليل بيدس ورزق الله حسون. وتوزعت الأصول بين الفرنسية غالباً، فالإنكليزية فالروسية. وقد احتضنت الصحافة (الجنان - الجنة - الضياء - فتاة الشرق...) تلك الترجمات التي غلب عليها التصرف وتوخّت الإمتاع والتربية، كما لدى مصطفى لطفي المنفلوطي.

في هذا الرحم ولدت القصة القصيرة العربية الحديثة، بما عناه من صدمة اللقاء بالغرب، ومن المتغيرات على سائر المستويات. ولئن ظل من الكتّاب من يتقصّى الجذر التراثي للقصة، فقد تكرس القول بجذرها الغربي بعد الحرب العالمية الأولى، حيث تجلت بخاصة تأثيرات موباسان وتشيخوف في قصص الرواد والمؤسسين من مصر وبلاد الشام ـ سورية الطبيعية ـ والعراق. ويأتي في صدارة أولاء محمود تيمور ١٨٩٤ ـ ١٩٧٣ الذي يؤكد خلوّ التراث الأدبي العربي من القصة "إلا بالنزر اليسير الذي لا يسمن ولا يغني، فالقصة الفنية إذاً دخيلة عليه، ناشئة فيه". غير أن هذا التوكيد لا يلغي ما سبق وما تلا من تقليد أو تشغيل عناصر وألوان القص التراثية، مثل المقامة والخبر والنادرة والحكاية والمسامرة.

لقد عرف محمود تيمور بأبي القصة القصيرة، كما عرف قبله محمد المويلحي صاحب (حديث عيسى بن هشام) بابن المقامة وأب القصة الحديثة. وإذا كان تيمور قد بدأ متأثراً بجبران والمنفلوطي، فقد مال به شقيقه محمد تيمور (١٨٩٢ ـ ١٩١٧) إلى تشيخوف وموباسان. وقد توزعت قصص محمود تيمور في ثلاثين مجموعة، منها: (الشيخ جمعة ـ الشيخ عفا الله ـ أبو علي عامل أرتيست ـ الحاج شلبي ـ أبو الشوارب ـ إحسان لله ـ قال الراوي ـ أنا القاتل ـ مكتوب على الجبين ـ فرعون الصغير ـ تمرحنّا عجب ـ كل عام وأنتم بخير ـ شفاه غليظة ـ حورية البحر ـ الوثبة الأولى ـ ما تراه العيون). كما كتب الرواية والمسرحية والمقالة النقدية التي قدم ببعضها لمجموعات قصصية شتى لكتّاب جدد. ولئن ابتدأ تيمور بلغة سلسلة وسهلة، فقد مال من بعد إلى التأنق، لكنه ظل يصور عالم الفلاحين والقاع الاجتماعي المديني.

وفي مصر ما بين الحربين أيضاً، كانت ريادة يحيى حقي ١٩٠٤ ـ ١٩٩٢ الذي عبّر عن النقلة الفنية من الجيل السابق إلى جيله، فشبه ذلك الجيل بشيخ عنيد شحيح، "تشتد قبضته على أسلوب المقامات، أسلوب الوعظ والإرشاد والخطابة، أسلوب الزخاريف والبهرجة اللفظية والمترادفات (..) كنا نريد أن ننتزع من قبضة هذا الشيخ أسلوباً يصلح للقصة الحديثة كما وردت لنا من أوروبا شرقها وغربها، ولا أتحول عن اعتقادي بأن كل تطور أدبي هو في المقام الأول تطور أسلوب". وقد توخت قصص يحيى حقي النفاذ إلى الجوهر الإنساني المكابد لشظف العيش والطبيعة، كما يتبدى فيما كتب عن الصعيد في مجموعاته (أم العواجز ـ دماء وطين ـ صح النوم)، وفيما كتب عن الأحياء الشعبية المدينية وعن الطبقة الوسطى،

بلغة دقيقة مقتصدة ومتهجنة بالعامية. ولئن كانت قصة (البوسطجي) وقصة (قصة في سجن) من غرر قصص يحي حقي، فقد أخذ يغلب عليه أسلوب القصة ـ المقال منذ كتب قصة (الموت والتفكير).

في تلك الفترة تواترت قصص محمود طاهر لاشين وشحادة عبيد وعيسى عبيد وتوفيق الحكيم وإبراهيم عبد القادر المازني ومحمد حسين هيكل(١٨٨٨ ـ ١٩٥٦) الذي استوحى مصر القديمة وعرّى سوءات الحياة المصرية الجديدة، كما في قصة (ميراث) ضد نظام الوقف الأهلي، وقصة (الشيخ حسن ـ حكم الهوى) اللتين تهتكان سوءات القضاء. وعكفت قصص محمود البدوي على اليومي مستلهمة التشيخوفيه (مجموعته: رجل ـ ١٩٣٦)، وجاء نجيب محفوظ بمجموعته (همس الجنون ـ ١٩٣٨). أما في سورية فقد تحققت مثل هذه النقلة الكبرى على يد علي خلقي في مجموعته التي قدم لها سليم خياطة (ربيع وخريف ـ ١٩٣١) وعلى يد محمد النجار في مجموعته التي قدم لها منير العجلاني (في قصور دمشق). وقد بدأ الأول منفلوطياً، ثم عانقت لغته المحكيّة وهي تناوش المحرم الجنسي كما فعل النجار الذي أولع بالسرد الخبري. وفي لبنان رسمت قصص كرم ملحم كرم ومارون عبود وتوفيق يوسف عواد علامة مبكرة خاصة، متابعة ريادة جبران ونعيمة، مثلما رسمت في فلسطين قصص خليل بيدس ١٨٧٥ ـ ١٩٤٩ في مجموعته (مسارح الأذهان ـ ١٩٢٤) ومحمد صبحي أبو غنيمة ١٩٠٢ ـ١٩٧٠ في مجموعته (أغاني الليل ـ ١٩٢٢) ومحمود سيف الدين الإيراني في مجموعته (أول الشوط ـ ١٩٣٧). ومع هذا الرعيل يأتي من العراق محمود أحمد السيد في مجموعاته (النكبات ـ١٩٢٢، الطلائع ـ ١٩٢٩، في ساع من الزمن ـ ١٩٣٥) وأنور شاؤل (الحصاد الأول ـ ١٩٣٠).

بعد الحرب العالمية الثانية، وفي أفق الاستقلالات وما بعد الكولونيالية، كانت للقصة العربية الحديثة ولادتها الثانية. ومن المهم أن نشير هنا إلى أن مجموعات كتاب عديدين ممن ظهروا بين الحربين، سيتأخر ظهورها إلى هذه المرحلة، فضلاً عن الإشارة إلى أن عديدين من السابقين سيواصلون الحضور في هذه المرحلة، وبعضهم سيتوقف، ومنهم من ستعرف قصصه تطوراً حاسماً، ومنهم من سيتوقف عن كتابة القصة إلى أمد (نجيب محفوظ) ومنهم من سيبدأ بكتابتها مثل طه حسين ١٨٨٩ ـ١٩٧٣ الذي سمّى مجموعته (المعذبون في الأرض ـ ١٩٤٩) كتاباً قصصياً، وكانت قد صدرت له عام ١٩٤٢ مجموعة (الحب الضائع).

وقد اتسمت قصص طه حسين بالتماهي بين السارد والشخصيات وبالطابع العقلي، مما جعل الكثير منها أقرب إلى المقالة أو الخاطرة أو الترجمة الذاتية. على أن القصة القصيرة ستبرأ غالباً لدى الآخرين من هذه الحيرة في التجنيس.

في هذه المرحلة التي تمتد حتى نهاية خمسينيات القرن العشرين سيتقد بخاصة نجم يوسف إدريس ١٩٢٧ ـ ١٩٩١. الذي ظهرت له مجموعات: (أرخص ليالي ـ١٩٥٤، جمهورية فرحات ١٩٥٦، أليس كذلك ـ ١٩٥٧، حادثة شرف ـ ١٩٥٨). كما كتب إدريس عدداً من القصص التي ستظهر في بقية مجموعاته البالغة ثلاث عشرة. وبالإضافة إلى القصة القصيرة كتب إدريس الرواية والمسرحية والمقالة. وقد جاءت شخصيات قصصه من الفلاحين وعمال التراحيل والعاطلين والموظفين الصغار وسواهم من الهامشيين، فضلاً عن الأطفال والمراهقين. كما صورت هذه القصص التحولات النفسية والاجتماعية، وحظيت المرأة والجنس باهتمام الكبير كما في قصص (العملية الكبرى ـ دستور يا سيدة ـ جيوكندا مصرية). وكما عرت قصصه الجماعة (قصة الأورطي مثلاً) عرّت الفرد (قصة الغريب مثلاً) وعبرت عن الاحتجاج على النظام الناصري (قصص: الخدعة ـ الرحلة ـ حامل الكراسي ـ العملية الكبرى).

لقد أعلنت قصة إدريس الأولى (أنشودة الغرباء ـ ١٩٥٠) عن ميلاد جديد للقصة، يؤصل تشيخوفيتها، بينما كان نجوم المشهد القصصي يعولون على علية المجتمع وعلى الغرائبي والعاطفية الرومانسية، كما في قصص محمود كامل المحامي وابراهيم الورداني وإحسان عبد القدوس. على أن من السابقين من كان له وكد آخر مثل (سعد مكاوي ومحمود البدوي، وأبرز أولاء هو يحي حقي. غير أن يوسف إدريس الطبيب وذا الشخصية القلقة الساخطة، راهن على تهجين اللغة بالمحكي في الصيغ والصور والألفاظ، وعلى السخرية والتجريب، مؤثراً فَضاء القرية حتى مطلع ستينيات القرن العشرين، وحيث الجنس فاعل بامتياز، كما في قصص (أرخص ليالي ـ حادثة شرف ـ ليلة صيف ـ داوود ـ الورقة بعشرة ـ الستارة). ومن القصص التي كتبها عما قبل ثورة ١٩٥٢ في مصر نذكر (٥ ساعات ـ الهجانة ـ جمهورية فرحات). ومن القصص التي بدا فيها أثر احترافه الطب نذكر (بدون حدود ـ فوق حدود العقل). ومن القصص التي تعري تزمت الكبار ونفاقهم في تربية الصغار نذكر (رمضان ـ الحادث)، كما جرب إدريس كتابة القصة القصيرة جداً في تكثيف شعري للتعبير عن دخائل البشر، كما في قصص (نظرة ـ النقطة ـ لحظة قمر).

إلى جانب يوسف إدريس اتقد في هذه المرحلة نجم يوسف الشاروني (١٩٢٤ ـ). وقد كتب أول قصصه (المعدم الثامن) عام ١٩٤٦، لكن مجموعته الأولى (العشاق الخمسة) ظهرت مع مجموعة إدريس الأولى عام ١٩٥٤. كما ظهرت مجموعته الثانية (رسالة إلى امرأة) عام ١٩٦٠. وإذا كان إدريس قد جدد الواقعية بالتشيخوفية، فقد جددها الشاروني بالكافكاوية، فكان لقصصه صوتها الجديد. ولعل من الأهمية بمكان هنا أن يحضر القول الذي يشخّص خروج فرعي قصة إدريس والشاروني من إهاب قصة يحي حقي.

في قصة (العشاق الخمسة) يعشق سلوى الشاعر والرسام والمثّال والفيلسوف والموسيقي. لكن أياً من أولاء المثقفين لا يجرؤ على إعلان عشقه لتلك التي ستتزوج أستاذها. وهذا الإخفاق يتجسّد أعمق في قصة (دفاع منتصف الليل)، حيث يخرج الراوي غير المسمّى من بيته ليخبط في المدينة مسكوناً بوسواس الملاحقة والاغتسال. وإلى هاتين القصتين المبكرتين المتميزتين، تتألق قصتا (زيطة صانع العاهات ـ مصرع عباس الحلو) اللتان استوحاهما الكاتب من رواية نجيب محفوظ (زقاق المدق). ولعل هذا الذي قاله فاروق عبد القادر في قصص يوسف الشاروني أن يفي القول فيها: "كتب قصصاً تعبيرية ورمزية وواقعية. كان همه الأول أن يجرب مختلف الأدوات والوسائط. لم يقف عند شكل واحد، أو وقع في أسر مذهب بعينه، جوالاً بين الأشكال كما بين الأفكار، مجرباً لا يقر له قرار، لكنك لا تخطئ في أعماله أبداً دارس الفلسفة وعلم النفس، تمده الفلسفة برؤية شاملة للعصر بما فيه وبمن فيه، ويعينه علم النفس على انتقاء النماذج التي يمكن أن تكون حالات بالمعنى العلمي للكلمة".

في مرحلة ما بعد الاستقلال هذه، مضت القصة القصيرة خارج مصر في السبيل نفسه (سورية ـ لبنان ـ فلسطين ـ العراق) وفي السبيل السابق للرواد في البلدان التي تأخر فيها ظهور القصة، كما في ليبيا (قصص محمد كامل الهوني وأحمد الفيزي وطالب الرويعي) وفي السعودية حيث كانت الريادة للشيخ أحمد السباعي الذي تأخر ظهور قصصه في مجموعة إلى عام ١٩٦٧ تحت عنوان (خالتي كدرجان). ومن قبل ظهرت مجموعة (أريد أن أرى الله ـ ١٩٤٦) لأحمد عبد الغفور عطار بتقديم سيد قطب، ومجموعة إبراهيم هاشم ملالي (مع الشيطان ـ ١٩٥١)، ومجموعة عبد السلام هاشم حافظ (قلوب كليمة ـ ١٩٥٥)، ومجموعة حسن عبد الله القرشي (أنّات الساقية ـ ١٩٥٦) بتقديم محمود تيمور، ومجموعة سعد البواردي (شيخ من فلسطين ـ ١٩٥٧). ومن اللافت أن هذه المجموعات قد صدرت

في القاهرة. وقد جاءت بالتأثير عينه للصحافة وللترجمة ولمصر وللتغييرات العامة في السودان، قصص عثمان علي نور الذي يعد أب القصة السودانية، فصدرت له مجموعات (غادة القرية ـ ١٩٥٣، البيت المسكون ـ ١٩٥٥، الحب الكبير ـ ١٩٥٨). وأصدر الطيب زروق وأبو بكر خالد مجموعة مشتركة بعنوان (حياة صغيرة ـ ١٩٥٧)، كما أصدر علي الملك وصلاح أحمد إبراهيم مجموعة (البورجوازية الصغيرة ـ ١٩٥٨) بتقديم إحسان عباس. على أن القصة في السودان قد جاءت على يد سابقين أيضاً بلبوس متلجلج، ومن أبرز أولاء: عبد الحليم محمد والسيد الفيل وعرفات محمد عبد الله. ومما يسجل للقصة في السودان تهجين اللغة حيث غلبت العامية على الحوار واقتحمت مفرداتها القصة، فضلاً عن التأثير اللافت للأدب الروسي. وفي مستوى أقرب إلى ما كان في السعودية جاءت في الجزائر ريادة أحمد رضا حوحو وأحمد بن عاشور وعبد الحميد بن هدوقة. وجاءت في المغرب ريادة عبد الرحمن الفاسي ـ الذي اشتهر بزيّات المغرب ـ وأحمد بناني ومليكة الفاسي التي اشتهرت بباحثة الحاضرة. لكن الريادة الأكبر في المغرب تبقى لعبد المجيد بن جلون ولعبد الكريم غلاب. وفي هذا السياق نذكر من تونس العروسي المطوي وأمحمد المرزوقي، ومن اليمن محمد محمود الزبيري، ومن البحرين أحمد سليمان كمال وعلي سيار. ومن الكويت فهد الدويري وفرحان راشد الفرحان وفاضل خلف (وله مجموعة: أحلام الشباب ١٩٥٤). غير أن المهم ليس في كل ذلك، بل بما كان للقصة القصيرة في سورية على يد فؤاد الشايب (مجموعة تاريخ جرح ـ ١٩٤٤) ووداد سكاكيني (مجموعتا: مرايا الناس ـ ١٩٤٧، بين النيل والنخيل ـ ١٩٤٨) وأديب نحوي (مجموعتا: كأس ومصباح ـ ١٩٤٨، من دم القلب ـ ١٩٤٩) وسواهم.

من بين هذا الدفق الذي توزع بين الواقعية والوجودية، وساده ضمير المتكلم وصدح قومياً واجتماعياً، كان الامتياز الأكبر لعبد السلام العجيلي في مجموعاته (بنت الساحرة ـ ١٩٤٨، ساعة الملازم ـ ١٩٥١، قناديل اشبيلية ـ ١٩٥٦، الحب والنفس ـ ١٩٥٩) وكذلك سعيد حورانية الذي صدرت له عام ١٩٥٢ مجموعة (وفي الناس المسرة). وعلى نحو أدنى، وباعتبار الاشتباك بين فلسطين والأردن، واصل محمود سيف الدين الإيراني كتابة القصة (مجموعة: مع الناس ـ ١٩٥٦) وجاءت مجموعات جبرا إبراهيم جبرا (عرق ـ ١٩٥٦) ونجاتي صدقي (الأخوات الحزينات ـ ١٩٥٣) وعيسى الناعوري (طريق الشوك ـ ١٩٥٥، خلّي السيف يقول ـ ١٩٥٦) وأمين فارس ملحس (من وحي الواقع ١٩٥٢) وروكس بن زائد العزيزي (وطنية خالدة وأزاهير الصحراء ـ ١٩٥٤) ونجوى فرح قعوار (عابرو السبيل ـ ١٩٥٤). لكن الصوت

المتميز كان لسميرة عزام ١٩٢٥ -١٩٦٧ التي ظهرت لها في هذه الفترة مجموعتا (أشياء صغيرة ١٩٥٤ - الظل الكبير - ١٩٥٦)، ووصفها غسان كنفاني بكاتبة من الطراز الأول، وعدّها رجاء النقاش أميرة القصة العربية القصيرة. وقد بدا المكان غالباً فاعلاً رئيساً في قصص سميرة عزام، يتعيّن كلما تحدد في فلسطين المحتلة، ويهّوم خارجها. ولقد كانت فلسطين والشتات الفلسطيني الينبوع الرئيس لقصص الكاتبة التي آثرت السخرية (قصة: لا.. ليس لشكور - وقصة: فلسطيني)، وجربت الحوارية (قصة: عندما تمرض الزوجات) وأسلوب الرسالة (قصة: حكايتها). وناءت بعض القصص تحت وطأة الغائية، حيث غلبت الحماسة والمبالغة، كما في قصص (في الطريق إلى برك سليمان - الفيضان - أريد ماءً)، وقامت بعض القصص على المفارقة مخاطبة الطرفة أو النادرة، كما في قصص (الشيخ مبروك - كوافير - زواج العمة - حبات السبحة). إلا أن إبداع سميرة عزام القصصي جاء في القصص التي تمتح من تجربتها الذاتية كمناضلة فلسطينية (قصة: خبز الفداء مثلاً)، وكذلك في القصص التي متحت من أسفار الكاتبة وامتلأت بنظرتها الإنسانية العميقة، وهذا ما تجلوه القصص التي تتعلق بالمثقفة (قصة: الظل الكبير) وبالمومس (قصص: من بعيد - حكايتها - الفيضان..) وبالطفل (قصة: بائع الصحف) وبالزمن (قصة: الساعة والإنسان) وبالآلة (قصة: طير الرخ في شهربان)، وبالموت الذي يحضر سافراً أو مظللاً. وربما كانت قمة ما كتبت سميرة عزام في قصتي (الحاج محمد باع حجته) و(عام آخر).

أما في العراق فقد تابع بعض الرواد العطاء، فصدرت لأنور شاؤل (في زحام المدينة - ١٩٥٥) ولنزار سليم (أشياء تافهة - ١٩٥٠، فيض - ١٩٥٢) ولعبد الحق فاضل (حائرون - ١٩٥٨). لكن الأهم هو الأصوات الجديدة التي يترجّع فيها صدى موباسان وتشيخوف وغوركي، ويبدو فيها التفاعل مع ما بلغته القصة القصيرة في مصر وسورية، تعبيراً عن الموران الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي كان للعراق في خمسينيات القرن الماضي. وهنا تأتي مجموعات جعفر الخليلي (أولاد الخليلي - ١٩٥٥، هؤلاء الناس - ١٩٥٦) وغائب طعمة فرمان (حصيد الرحى - ١٩٥٤) وعبد الملك نوري الذي بدأ رومانسياً ثم يمّم إلى الواقعية، وسمى قصصه منذ الأربعينات مقالات قصصية، وعُرِفَ ببساطة الأداء وتفصيح العامية والتأثر بجويس والامتلاء بالهم الإنساني وهمّ التجريب. وقد صدرت له مجموعتا (رسل الإنسانية - ١٩٤٦، نشيد الأرض - ١٩٥٤).

بحلول ستينيات القرن العشرين ستكون للقصة القصيرة ولادة جديدة على يد جيل آخر، من أبرز ممثليه في مصر جمال الغيطاني وعبد الحكيم قاسم وسليمان فياض ونجيب محفوظ في عودته إلى القصة، وفي سورية زكريا تامر وغادة السمان ووليد إخلاصي، وفي فلسطين غسان كنفاني. وسيرفد هذا الجيل آخرون من المتقدمين الذين تأخر صدور مجموعاتهم، مثل فؤاد التكرلي من العراق، ولكل ذلك مقام آخر.

• أبرز المراجع:

١ ـ يحي حقي: فجر القصة المصرية، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١

٢ ـ حامد سيد النساج: تطور فن القصة القصيرة في مصر، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٨

٣ ـ فاروق عبد القادر: البحث عن اليقين المراوغ: قراءة في قصص يوسف إدريس دار الهلال، القاهرة ١٩٩٨

٤ ـ محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي الحديث (في لبنان حتى الحرب العظمى)، دار مصر للطباعة، القاهرة ١٩٥٢

٥ ـ عبد الإله أحمد: الأدب القصصي في العراق (جزءان)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١

٦ ـ محمد عبيد الله: القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل الأفق الجديد، وزارة الثقافة، عَمّان ٢٠٠١

٧ ـ شاكر مصطفى: محاضرات في القصة القصيرة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٥٧ ـ ١٩٥٨.

٨ ـ ابراهيم غلوم: القصة القصيرة في الخليج العربي، مركز دراسات الخليج العربي، البصرة ١٩٨١

٩ ـ عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، القاهرة ١٩٦٩

١٠ ـ مختار عجوبة: القصة الحديثة في السودان، مركز الدراسات السودانية، الخرطوم ١٩٧٢

١١ ـ سحمي ماجد الهاجري: القصة في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي، بالرياض ١٤٠٨ هـ.

١٢ ـ عبد الحميد إبراهيم: القصة اليمنية المعاصرة ١٩٣٩ ـ ١٩٧٦، دار العودة، بيروت ١٩٧٦

١٣ ـ أحمد المديني: فن القصة القصيرة بالمغرب ـ في النشأة والتطور والاتجاهات، دار العودة بيروت

القصة القصيرة
ومتعة القراء الجدد

• خيري دومة

"القصة القصيرة" ـ تمامًا كالرواية ـ نوعٌ أدبيٌّ حديث، لا يتجاوز عمره الحقيقي في الآداب جميعًا مئتي عام. ومع ذلك، فقد مرَّ في عمره القصير هذا، بأشكال ومراحل وتنويعات بالغة الاتساع والخصوبة. وما من شك أن كل شكل اتخذته القصة القصيرة، وكل أسلوب اقتربت منه، وكل مرحلة تاريخية مرت بها، بل إن كل كاتب كبير مارسها – ترك على النوع في عمومه آثارًا لا تنمحي بمرور الزمن.

لقد مرت القصة القصيرة في مصر مثلاً بمراحل ثلاث كبرى: مرحلة بحث وتأسيس وبلورة لخصوصية هذا النوع في ثقافتنا، قادها الرواد الكبار، كالأخوين تيمور والأخوين عبيد ومحمود طاهر لاشين ويحيى حقي.. إلخ، ومرحلة نضج جعلت من القصة فنًّا راسخًا وناضجًا وفاعلاً، بحيث أصبح لا خلاف على المتعة الفنية التي تقدمها القصة القصيرة والدور الذي تلعبه في معركة الحياة، وقاد هذه المرحلة يوسف إدريس على وجه الخصوص. ثم جاءت مرحلة امتلاك النوع تمامًا والتجريب فيه واللعب بإمكاناته التي لا تنتهي، وتلك مرحلة قادها كتاب الستينيات ومن تلاهم.

ويمكن القول إننا الآن نمر بمرحلة رابعة، جعلت القراء من جديد يتساءلون عن ماهية القصة القصيرة، وعن دورها الممكن في عالم يتسم بالسيولة، وتهيمن عليه وسائل اتصال واسعة ومتجددة ومدهشة، خصوصًا شبكة الإنترنت التي تقوم الآن للقصة القصيرة بما

كانت تقوم به الصحافة الورقية في القرن الماضي. ودارسو القصة القصيرة، تمامًا ككتابها، يدركون مراوغة هذا النوع ومرونته التي تجعل من تعريفه أمرًا بالغ الصعوبة. ما الذي يُكسِب نصًّا ما صفة القصة القصيرة؟، "ما الذي يجعل القصة القصيرة قصة قصيرة؟"، هذا سؤال محوري في نقد القصة القصيرة جعله أحد النقاد عنوانًا لمقالته، لكننا نعرف أن الإجابة عنه لا يمكن أن تكون واحدة، ولا يمكن أن تكون قاطعة. بالنسبة لي، فإن ما يجعلني أشعر أنني إزاء قصة قصيرة هو الغموض الدائم والنقص الذي لا شفاء منه. وبعبارة أخرى فإن القصة القصيرة لا تقول أبدًا ما تريد أن تقوله، وكأنها فن لا يقول إلا من خلال مساحة الصمت والإخفاء، إنها فن يجسد العجز عن فهم العالم، والرعب من اتساعه والتباسه واستعصائه على الفهم. القصة القصيرة قد تبلور الأسئلة، لكنها أبدًا لا تقدم إجابات. كلما قرأت قصة قصيرة جيدة تذكرت عبارة باسكال التي صدَّر بها أوكونور كتابه "الصوت المنفرد"، وهو واحد من أهم الكتب التي تناولت هذا الفن. تقول العبارة: "إن هذه الآماد اللانهائية ترعبني"!!. هذا بالنسبة لي هو جوهر فن القصة القصيرة، وكل قصة قصيرة جيدة هي صورة من صور التعبير عن هذا التوحُّد والرعب إزاء غموض العالم واتساعه.

ليست المسألة هنا أن القصة القصيرة قصيرة؛ ومن ثم فإنها لا تملك المساحة ولا الفرصة للثرثرة والإفصاح وتقديم إجابات، إنما هو أمر ملازم لطبيعتها، جزء من كينونتها الأصيلة؛ إذ لو أنها ثرثرت وأفصحت وقدمت إجابات واضحة لما أصبحت قصة قصيرة. القصة القصيرة إذن كما يقول أوكونور أيضًا "فن خالص"، وهي في هذا تشبه الشعر، الذي يصنع بالمجاز والموسيقى صورة فنية خاصة للعالم، كما تشبه الدراما التي تصنع هذه الصورة الخاصة للعالم، باستخدام التركيز والتكثيف والتوتر والصراع لعزل لقطة واحدة مغلقة من الواقع. لكن القصة القصيرة أيضًا وفي الوقت نفسه، فن قائم على مشابهة الواقع، وهي في هذا تشبه الرواية، تقدم أشخاصًا وأماكن ووقائع نرى شبيهًا لها في الوقع الخارجي، وتتكئ كثيرًا على الإيهام بهذه المشابهة.

وأظن أن تطورات الأدب الحديث كله تحكي في جانب كبير منها، قصة هذا التجاذب بين الأنواع، وهيمنة نوع منها في مرحلة معينة، بحيث يقود الأنواع الأخرى، ويأخذها في اتجاهه، ويطبعها بطابعه الخاص. وقد أدى هذا في النهاية إلى تغيرات واضحة في كل أنواع الأدب المعاصر؛ فاقتربت الرواية من الشعر والدراما والقصة القصيرة، واقترب الشعر من نثرية عالم الرواية والقصة.. إلخ. ولأن الرواية كانت النوع المهيمن في كثير من مراحل العصر

الحديث؛ فإنها جذبت الأنواع الأخرى إلى منطقتها، تأثرت بها وأثرت فيها، بحيث تغيرت طبيعة هذه الأنواع جميعًا، كما تغيرت طبيعة فن الرواية نفسه، بعد أن استوعب هذه الأنواع جميعًا وكاد أن يبتلعها. في تاريخ القصة القصيرة، كما في تاريخ كل فن أدبي، لحظات يشعر الناس معها أن هذا الفن في أزمة، وأزمة أي فن أدبي تعني أنه دخل في تحولات حادة وصادمة، لكنها تعني أيضًا أنه يسعى إلى التجدد وأنه لا يزال يحمل بذور الخصوبة والازدهار. وفي تاريخ كل فن أدبي لحظات أخرى يشعر الناس معها أنه يذوب ويتلاشى، وقد يموت هذا الفن تدريجيًا دون أن يشعر أحد بموته؛ ربما لأنه يحيا في فنون أخرى، وبصور متعددة.

في أي نوع من اللحظات يمر تاريخ القصة القصيرة اليوم؟ هل القصة القصيرة في أزمة (بالمعنى الموجب لهذه الكلمة) أزمة سيراها الناس فيما بعد لونًا من الحيوية والازدهار؟ أم أنها تذوب وتتلاشى وتأخذ طريقها إلى الموت؟ هل فقدت القصة القصيرة مبررات وجودها لأنها فقدت المنطقة التي تخصُّها، أو لأنها لم تعد فنًّا مستقلا له رؤيته التي لا يستطيع فنٌّ آخر من فنون الأدب أن يؤديها؟ لماذا توارى الاحتفاء بالقصة القصيرة المفردة فنًّا مكتملا في ذاته ومكافئًا، في وظيفته الجمالية والاجتماعية، لفنون كالقصيدة والرواية والمسرحية؟ لماذا لم نعد نسمع عن "قصة قصيرة" تعلق بأذهان القراء أو تثير جدلاً بين النقاد؟ هل المشكلة فيما حدث لمفهوم القصة - وربما مفهوم الأدب كله - من تحولات؟ أم المشكلة في طبيعة الاحتياجات الجمالية الجديدة التي لم تعد القصة القصيرة التي نعرفها قادرة على تلبيتها؟ أم المشكلة في حركة النقد التي لم تعد قادرة على استيعاب التحولات واكتشافها؟

قبل حوالي أربعين عامًا، وحين كان عقد الستينيات من القرن العشرين يؤذن بالرحيل، استمع الناس في مصر والعالم العربي إلى النقاد والدارسين يتحدثون عن "أزمة" القصة القصيرة، وكان المقصود بكلمة الأزمة، هوس الكتاب (الجدد في ذلك الحين) بالتجريب في اتجاهات مختلفة، مع استعصاء ما يكتبونه من قصص على فهم القراء، الذين فقدوا القدرة على التواصل مع هذه القصص الجديدة. كانت القصة القصيرة في عزِّها، نوعًا أدبيًا ساخنًا وطازجًا، يحمل عبء التعبير عن حالة لا يستطيع الكتاب أن يُعبِّروا عنها من خلال الرواية: الفن الذي ستحتاج كتابته إلى وقت أطول في الاستيعاب والدراسة والمراجعة، وهو ما لم يكن متاحًا تحت وطأة الهزيمة الفادحة. كانت تلك لحظة القصة القصيرة بحق، حتى كتاب الرواية الكبار (نجيب محفوظ مثلاً) تحولوا إلى كتابة القصة القصيرة.

اليوم، وقرب نهاية العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، لا أحد تقريبًا يشعر أن القصة القصيرة في أزمة (بهذا المعنى الموجب). إننا قراء القصة القصيرة ومحبُّوها ونقادها – نشعر أنها في أزمة (بالمعنى السالب للكلمة)، وكأنها في طريقها للتلاشي والذوبان في الجسد الروائي المرن الضخم. وإنه لأمر دال في هذا السياق أن يتم حجب جائزة في مجال القصة القصيرة؛ لأن المحكِّمين (وهم قراء ونقاد مختلفون حتمًا) لم يجدوا المجموعة التي يطمئنون إلى منحها الجائزة. بالطبع قد يكون هناك كتاب جدد يستحقون الجائزة، ولكنهم يحجمون عن التقدم لها أو لغيرها، لكن حدوث الحجب في مجال القصة خصوصًا يظل أمرًا له دلالته. وقد قُدِّر لي أن أوضع في موقف هؤلاء المحكمين، وكان التحكيم في مجالي القصة القصيرة والرواية، وكانت المفارقة أن ١٥ عشر رواية من بين الروايات العشرين المتقدمة كانت تتنافس على الجائزة بقوة، بينما لم نكد نجد مجموعتين من المجموعات العشرين المتقدمة، تستحقان الدخول في المنافسة. لقد أصبح كل شيء (وليس القصة القصيرة وحدها) صالحًا لأن يكون رواية أو جزءًا من رواية. وليست مصادفة أن كثيرًا من الكتاب الذين كانوا كتابًا للقصة القصيرة وحدها في الستينيات (الخراط، وأصلان، والبساطي، وبهاء طاهر.. أمثلة دالة) قد تحولوا وبطرق متعددة، إلى كتابة الرواية في السبعينيات والثمانينيات وما بعدها.

كيف ومتى ولماذا احتلت الرواية كل هذه المكانة، بينما توارت القصة القصيرة وبدت وكأنها تفقد فاعليتها؟ لا أريد أن يبدو الكلام وكأنه مرثية لفن أدبي يتلاشى، ولكنه سؤال مركب يدعو للتأمل، أطرحه على نفسي منذ سنوات، ولا تستطيع شهادة سريعة كهذه أن تجيب عنه. لقد تعرض العالم العربي في العقود الثلاثة الأخيرة لأزمات وكوارث ربما لم يكن ليتخيلها عقل، ودخل مناطق ربما تكون أكثر حلكة من منطقة هزيمة ١٩٦٧، فلماذا لم تزدهر القصة القصيرة ازدهارةَ الستينيات؟ ألأن أزمة من هذه الأزمات لم تتجاوز في نفوس كتابنا ما بلغته أزمة الهزيمة وتوابعها؟ أم لأن الكوارث تتابعت وتفاقمت بحيث بات الكتاب في بحث دائم ممض عن صيغة جديدة، لا يكادون يجدونها حتى يغادروها إلى غيرها، وبحيث باتت الأشكال الأدبية كلها في حالة سديمية سائلة؟

الإجابة المتوفرة حتى الآن على هذه الأسئلة مفادها: أننا طوال العقود التي تلت الستينيات بدأنا عمليات دراسة ومراجعة لما حدث، عمليات محاكمة لا تنتهي قام بها الستينيون أنفسهم (وقام بها أحيانًا كتاب أحدث، مع أنهم ربما لم يكونوا شهودًا ولا فاعلين فيما جرى!!) وقد

أخذت هذه العمليات دائمًا صورة روايات. ويمكن للمرء أن يراجع الروايات الكثيرة المهمة التي صدرت في العقود الثلاثة الأخيرة، ليلاحظ ملاحظتين باديتين للعيان.

الأولى: أن معظم هذه الروايات تدور قضاياها وأحداثها في فترة الستينيات وما أعقبها، وتحوم حول الترجمة الذاتية لأصحابها؛ وهو ما يعني أنها اجترار لمرحلة الهزيمة وتداعياتها التي لم تنته، محاولة لدراسة ما حدث وفهمه من خلال التجربة الذاتية وحدها، وليس من خلال حقائق التاريخ السياسي والعسكري المتضاربة، وشعاراته التي لا يثق فيها أحد.

الثانية: أن كثيرًا من هذه الروايات مكتوب على فترات زمنية طويلة، وفي سياق متقطع، ومنشور أولا على صورة فصول أو قصص قصيرة، ثم جُمِعت هذه الفصول والقصص، لتصبح رواية، ترسم صورة لماض غير مكتمل وغير واضح الملامح.

لقد أدت وليمة المراجعة والاجترار فيما أحسب - إلى تحويل مسار القصة القصيرة في اتجاه الرواية غالبًا، وفي اتجاه الشعر أحيانًا؛ بحيث لم يعد ممكنًا اليوم أن تتحدث عن "قصة قصيرة"، لأن المصطلح نفسه يبدو كأنه لم يعد صالحًا، كأنه استنفد أغراضه وأصبح بلا معنى؛ لأنه يشير إلى شيء غير موجود. إما أن تتحدث عن "الرواية" بمعانيها المتعددة، أو تتحدث عن "نصوص" سردية و"قطع" من "الكتابة" النثرية، ستتجمع في النهاية لتؤلف - إذا ما تراكمت - رواية جديدة.

تحولت القصة القصيرة إلى نصوص مفتوحة وغير مكتملة، بعد أن كانت نصوصًا مستقلة ومكتفية بذاتها، وكأنها أصبحت تُكتب من البداية، لكي تدخل في نسيج أكبر، لا لكي تُتَلقَّى مستقلةً؛ ومن ثم فإنها حين تُنشر مستقلة في الدوريات، تصبح أقرب إلى القصائد أو القطع النثرية، التي لا تشبع نهم القارئ لمتعة السرد، وإن كانت تشبع نهمه للمتع القلقة الجديدة. القصص القصيرة تتضافر وتتكامل لتصنع عالمًا يسعى أن يكون روائيًا، والفصول الروائية تتباعد وتتشتت لتصنع عالمًا متشظيًا، ومن هذا التوتر بين الدافعين: أي تضافر القصص وتشتت الفصول، نشأت كتب سردية كثيرة في المنطقة الواقعة بين الرواية ومجموعة القصص، وأُطلِقت أسماء كثيرة على هذه الكتب.

هل الرواية في طريقها لابتلاع القصة القصيرة؟ نعم، ولكن النتيجة النهائية أن النوعين كليهما قد تغيرا؛ فكما أن القصة القصيرة قد تحولت إلى قطعة غير مكتملة وغير مغلقة،

تنتظر الدخول في حوار مع قطع أخرى لكي تصنع عالمًا روائيًّا خاصًّا؛ فإن الرواية هي الأخرى قد تغيرت كثيرًا بتأثير القصة القصيرة، إذ أصبحت الرواية المعاصرة أقرب إلى القصر من ناحية، وأقرب إلى مجموعة القصص من ناحية أخرى، ناهيك عن التأثر برؤية القصة القصيرة ونظرتها إلى العالم، من حيث هي الفن الذي يُبقي على العالم غامضًا وناقصًا ومرعبًا.

كل هذا لا يعني بطبيعة الحال أن القصص القصيرة التي نعرفها قد اختفت، على العكس تمامًا، هناك مئات وألوف من القصص ومجموعات القصص التقليدية التي تُنشر في مصر وفي البلاد العربية، غير أن ذائقة القراء تجاوزتها لأسباب مختلفة، وأصبحت تُقرأ على نطاق ضيق كما تُقرأ قصيدة الشعر العمودي: يمرون عليها مرور الكرام. لقد تغيرت مجموعة التوقعات التي ينتظرها القراء من القصة وهم يقرؤونها، لا لأن القصة لم تعد تحكي قصة، فهذا شيء أصبح القراء يتوقعونه من زمن، ولكن لأن القصة أصبحت نصًّا قلقًا مترددًا مشطورًا منقسمًا على ذاته، لا يسمح لقارئه بمتعة أو راحة، وهذا القلق والتردد والانشطار - فيما يبدو - هو متعة القراء الجدد في عالم ينتظرون عبثًا أن تكتمل ملامحه.

صراع الحكايات
قراءات في القصة القصيرة

• منتصر القفاش

• أقصر قصه قصيرة

" حين استيقظ كان الديناصور ما يزال هنا " تعد هذه القصة اقصر قصة قصيرة في العالم وكتبها الكاتب الجواتيمالي أوجوستو مونتيروسو " ١٩٢١ – ٢٠٠٣ " والذي لم تترجم من أعماله إلى اللغة العربية سوى مجموعتين. وقد تدفع القصة بعض القراء إلى رؤيتها على أنها جملة مقتطعة من نص أكبر وسيحاولون أن يتخيلوا ما الذي حدث قبل هذا المشهد وما الذي حدث بعده، ويبحثون فور قراءة عن معنى سياسي أو اجتماعي ينهون به غرابة القصة وعدم معقوليتها ويستقرون في النهاية على أن الديناصور رمز لشيء ما ثم يرتاحون لأنهم حلوا اللغز. وقد تدفع القصة قراء من نوع آخر إلى تخيل المشهد فقط ويتركون الأفكار تتداعى دون خطة مسبقة، فالمشهد الذي تقدمه القصة من القوة والغرابة بحيث يكفي أن نظل فيه ولا نحاول أن نفرض عليه سياقا آخر أو نبحث عن أسباب أو نتائج بل يصير من استيقظ هو القارئ ويعايش تلك اللحظة التي تسلبه كل منطق اعتاد عليه وكل معرفة استقرت داخله، ويرون القصة تفتح أعينهم على أن الحياة ليست فقط الروتين اليومي المحفوظ، وأن في المعتاد قد تكمن غرابة وفانتازيا وأننا غالبا لا ننتبه لمستويات أخرى في الحياة بسبب ركوننا لما هو آمن. وقصة الديناصور يصعب الكلام حولها فهي مثل بيت الشعر الذي قد يفسد بالشرح والتحليل، وقوتها في معايشتها مثل أي ذكرى يصعب نسيانها

وان كانت دلالاتها تتبدل كل حين ولا تستقر على معني محدد وقد تتداخل مع أحداث في حياتنا ونراها في نور جديد. وقد توقف عند هذه القصة كل من الكاتب الايطالي إيتالو كالفينو والكاتب البيروفي ماريو يوسا، الأول في كتابه " ست وصايا للألفية القادمة "، وتحدث في الوصية الثانية " السرعة " عن تفكيره في كتاب يضم حكايات من جملة واحدة لكنه لم يجد حكايات تضارع الديناصور، فهذه القصة من الأعمال التي يصعب تكرارها، وأوضح كالفينو السبب في تفكيره في كتاب مثل هذا بـ " إنني أحلم بكونيات هائلة وقصص بطولي وملاحم تختزل كلها في نطاق أبعاد قصيدة قصيرة أو سطر يشبه حكمة قصيرة. على الأدب حتى في الأزمنة الأكثر احتقانا من زمننا، الأزمنة التي تنتظرنا، أن يستهدف أقصى حد من التركيز في الشعر والفكر ". أما ماريو يوسا فقد ذكر قصة الديناصور في كتابه " رسائل إلى روائي ناشئ " وفي الرسالة التي تحمل عنوان " مستوى الحقيقة " يصل في تحليله أن راوي هذه الحكاية شديد الواقعية في حين يروي حكاية فانتازية ويدلل على هذا باستخدام الراوي لـ " ما يزال " التي تعني في رأي يوسا " انظروا إذن إلى هذا الحادث الملفت الديناصور مازال هنا في حين يفترض بالطبع أن لا يكون، ذلك أن هذه الأمور لا تحدث في الحقيقة الواقعية وهي غير ممكنة إلا في الفانتاستيكي " ما سعى إليه يوسا هو إثبات المفارقة بين طبيعة الراوي وما يحكيه ورغم ذلك نجح في حكايته. إن الفرق كبير بين تناول كالفينو ويوسا، فكالفينو لم يحاول أن يحدد القصة أو يفرض طريقة لقراءتها بل انطلق منها ليحلم بكتابة موجزة أو مكثفة لكنها برحابة الكون والملاحم القديمة، كلماتها القليلة تفتح الأبواب لمستويات مختلفة من التجربة الإنسانية وليست مجرد اختصار لتلك المستويات. إن حلم كالفينو يحرر الديناصور من مجرد أنها حكاية مستحيلة ليجعل المستحيل جزء من حياتنا. أما يوسا فقراءته أشبه بكاتب كبير يهدي الكاتب الناشئ إلى طريق آمن يسلكه دون أن يجعله يختار بنفسه الطريق، ويضع خطوطا حمراء للإرشاد والتوجيه بين الحقيقي والفانتازي. إن القراءة - مثل الكتابة - تكشف عن اختيار القارئ بين أن ينزل نهر الحكاية ويكتشف الحياة من جديد أم يكتفي بالفرجة عليه من بعيد ويصف الحدود والأبعاد.

• حكاية تافهة

دائما تعجبني القصص الطويلة لتشيخوف مثل: حكاية تافهة، والجناح رقم٦،والتي أجدها تبتعد عما اشتهرت به قصصه القصيرة من نهايات مفاجئة تم الإعداد لها جيدا

وبذكاء واضح في صنع المفارقات. في " حكاية تافهة " تتكشف لنا التجربة القصصية بعد أن تكون النهايات المفاجئة قد اتضحت، ونكمل السير مع شخصيتها الرئيسية بعدما اتضح لها ما كان خافيا عنها طول سنين طويلة، فمنذ الصفحات الأولى في هذه القصة الطويلة نتعرف على الدكتور نيقولاي ذائع الصيت وهو يرى شعوره المطمئن بحياته وبعمله وقد انقلب عليه وصار يرصد تفاهة ما يحيطه وعدم جدواه ويصاب بالأرق الذي يبدو ثمرة حياة امتدت ٦٢ عاما. وخلال الرصد الدقيق لحالة الأرق نتتبع مشاعره المتضاربة بأفراد أسرته والتي تصل به إلى شكه في أنه يعرفهم ويحاول رسم ملامحهم وصفاتهم ومعنى العلاقة معهم. وقد نظن أن هذا ليس جديدا على تشيخوف فدائما ما تقصى مشاعر متضاربة تصيب شخصياته لكننا هنا لا نجده يحاول الوصول بتلك المشاعر إلى أقصى نقطة ممكنة حتى تنفجر وتشكل نهاية مفاجئة بل يظل الدكتور رغم استغراقه في تضارب مشاعره وتخيلاته الغريبة يتعامل معها كأنها شيء عادي يعادل رتابة وقائع حياته وتكرارها المميت كأننا إزاء شخصية تعيش حالة " على وشك الانفجار " بنفس رتابة معايشتها لأفراد أسرتها وطلاب الجامعة وتتساقط توقعات من ينتظر انفجارا ويحل مكانها تأمل الدرجات المتباينة للانفجار المؤجل. وتشاركه في هذه الحالة الفتاة التي كان وصيا عليها، وتمثل لقاءاتهما مسرحا تتجسد عليه كل الاحتمالات الممكنة للمستقبل والتشكيك فيها في نفس الوقت، لقاءات امتداد لحالات الأرق وإن بشكل معلن. ويكثر راوي القصة الدكتور نيقولاي من عدم قدرته على تسمية الكثير من المشاعر والأفكار رغم أنه يصف تفاصيلها بدقة تشبه دقته العلمية المشهور بها، فالعجز عن التسمية يدفع الراوي إلى رصد المزيد من التفاصيل فيما يحيطه أو داخله بثقة العالم اللامع وبتعثر من تتكشف له الحياة لأول مرة.

قصة " حكاية تافهة " أجمل قصص تشيخوف بالنسبة لي، وأرها نموذجا هاما في كيفية كتابة تجربة ثرية من أحداث تبدو عادية يغلب عليها التكرار والرتابة. وفي كيفية أن يكون صوت الراوي متراوحا بين السخرية واليقين والغريب دون أن يستطيع القارىء اختزاله في نبرة بعينها.

- **اتصال الحدائق**

قد يدفعك إعجابك بقصة قصيرة إلى خط كلمات تعبر عن إعجابك أو إلى كتابة تعليق منفعل بها على هامش صفحاتها. وقد يدفعك إلى إعادة حكيها عدة مرات إلى أشخاص

مختلفين وفي كل مرة تشعر أن حكايتك لها أقل مما قرأته. أو تتذكرها بينك وبين نفسك وتتخيل أحداثها أو الموقف الذي بنيت عليه القصة ولا تمل من تكرار تذكرها، خاصة عندما تتذكرها فجأة وأنت منشغل بأمور حياتك وتستغرق فيها ثواني منفصلا عما يشغلك أو عن العالم من حولك. كل مظاهر إعجابك بهذه القصة جزء منها نفسها كأنك تجعل حياتها لا تتحدد أو لا تتوقف عند صفحات الكتاب. وتصير ضمن ذكرياتك الخاصة، ومماثلة لما تتذكره عن حياتك الشخصية وربما تكون أكثر تأثيرا من حدث عشته بنفسك وشاركت فيه. وقليلة القصص التي تحدث فيك هذا الأثر بل وقد يتناقص هذا القليل بمرور الوقت وبازدياد صعوبة أن يعجبك شيء. وفي كل مرة تعيد قراءة هذه القصة تنتظر أن تثير إعجابك كما أثارته في أول مرة وتضعها أمام اختبار صعب: هل مازالت صامدة أمام مرور السنوات أم زال عنها سحرها؟. وعندما تجدها مازالت صامدة أمام تغيرات ذوقك وازدياد خبرتك تجد أن هناك أبعاد جديد فيها تتكشف لك ولم تنتبه لها من قبل، كأن القصة ترد على الاختبارات التي وضعتها فيها لتكشف لك أنك أنت موضع الاختبار. وأنك رغم قراءاتها وتذكرها كثيرا لم تنتبه إلى تلك المستويات التي مازالت تظهرها لك. ومازالت خبراتك أنت بها تزداد وتبدو لك كما لو أنها تسبقك بخطوات دائما. وتكون التعليقات التي كتبتها على الهوامش منذ سنوات دليلا على قصور وعيك بها في قراءتك الأولى. ربما تلتمس العذر لنفسك لأنك وقت كتابتها كنت أقل خبرة لكنها تظل شاهدا على أن النص يمنحك بقدر ما ترى دون أن تقدر على الزعم أنك رأيته كله. كل هذه الأفكار أثارتها لدي إعادة قراءة قصة " اتصال الحدائق " لكورتاثار ضمن المختارات التي اختارها له وترجمها المترجم القدير محمد أبو العطا في كتاب " كل النيران " والذي صدرت له طبعة ثانية مضافا إليها قصصا جديدة تحت عنوان " الجولة الأخيرة ". وقصة اتصال الحدائق تكاد أن تكون قصة عن فعل القراءة نفسه وكيف تتداخل في هذا الفعل زمن النص الذي نقرأه والزمن الذي نجلس فيه للقراءة وكيف ننتقل بينهما رغم البون الشاسع الذي يفرق بين الاثنين. وكيف يمتزج الزمنان داخل القارئ الذي يعيش في لحظة القراءة كل ما هو عادي وغرائبي دون أن يفصل بينهما ودون أن يتساءل في أي زمن هو. ففي قصة " اتصال الحدائق " التي لا تزيد عن صفحتين ينتهي القارئ الشغوف بإكمال الرواية التي استغرق في أحداثها إلى أن يصبح جزءا منها. من لعبتها. وتخيب توقعاته وتوقعاتنا ليجد أن الرواية تسبقه بخطوات بحيث صار القارئ في متناول المدية التي تحملها إحدى الشخصيات في الرواية. وكأن الاطمئنان الذي انتاب

شخصية القارئ في القصة وظنه أنه قادر على توصيف عوالمها وتذكرها جزء من الخطة المحكمة التي وضعتها شخصيات الرواية للإجهاز عليه أو وضعه قاب قوسين أو أدنى من قتله. وتنتهي القصة دون أن تغلق الدائرة. فقد يتوقف شخصية القارئ في القصة عن إكمال القراءة فيظل غير عارف بجوانب لم يتوصل لها بعد وعيه ويستمر في ظنه أنه ملم بكل عالم الرواية أو قد يستمر في القراءة فيتم الإجهاز تماما على كل توقعاته وكل ما كان ينتظره من الرواية ليصير أعزل أمامها ويعيد النظر في الطريقة التي قرأ بها الرواية أو يعيد الحوار معها محاولا أن يطيله بقدر استطاعته حتى يستمر في الحياة

• **أصداء السيرة الذاتية**

تمثل أصداء السيرة الذاتية خطوة مهمة في مسيرة نجيب محفوظ. وتراوحت نصوص هذا الكتاب بين القصة القصيرة والشعر والحكمة. تنقلت بين أشكال عديدة دون أن تفرض عليها شكلا واحدا يحتاج إلى تخطيط وحسابات دقيقة وتمهيد للأحداث والعكوف على رسم الشخصيات بدقة. تخلى الكتاب عن كل هذا ليمارس حريته الخاصة ويتتبع أصداء الذكريات بألوانها المختلفة ويكتبها بأقل الكلمات الممكنة تاركا للقارئ فرصة المشاركة في إبداع النص. كأن الكتاب تخفف من عبء التأسيس لمصلحة الكتابة دون مقدمات.تخفف من مشقة البناء ليدع للمسات خفيفة وسريعة أن تشكل عالما غنيا، فنجد نصا ينشغل بكتابة ورصد تفاصيل دقيقة في المشهد لننتقل لنص آخر يستخلص الحكمة من تجربة حياة طويلة ثم إلى نص كأنه يبدأ من منتصف حوار طويل بين شخصين ثم إلى نص آخر نتابع فيه حلما أو كابوسا. وفي هذه النصوص تتعدد أصوات الرواة فليس هناك روايا واحد مهيمنا يتخذ زاوية بعينها للحكي لا يتخلى عنها وليس هناك تعدد رواة تحددت ملامح وطبيعة كل منهم بل هناك أصوات نتعرف عليها من خلال النبرة التي تحكي بها فهناك الصوت الذي يغلب عليه نبرة الشك وعدم اليقين في مواجهة الصوت الحكيم القادر على إجابة كل الاسئلة والمثال الواضح له عبد ربه التائه، بالإضافة إلى الصوت الذي يملأه الحنين للماضي وافتقاده عالما لم يعد موجودا. أصوات توجدها طبيعة كل نص على حدة وتمنح الكتاب حيويته وروح اللعب فيه. دائما أتذكر نص " البلاغة " في هذا الكتاب وأراه الكاشف عن الرغبة التي دفعت نجيب محفوظ لكتابة الأصداء:

قال الأستاذ:

- البلاغة سحر. فأمّنا على قوله ورحنا نستبق في ضرب الأمثال. ثم سرح بي الخيال إلى ماض بعيد يهيم في السذاجة.

- تذكرت كلمات بسيطة لا وزن لها في ذاتها مثل أنت.. فيم تفكر.. طيب.. يا لك من ماكر.

- ولكن لسحرها الغريب الغامض جن أناس.. وثمل آخرون بسعادة لا توصف

• القصة النقدية

أسباب كثيرة تجعل مقالات يحيى حقي النقدية مازالت قادرة على شد انتباهنا، لكنني سأتوقف عند الطابع القصصي لها أو كيف يسرد يحيى حقي فكرته النقدية. في مقالته " أنشودة للبساطة" يكتب عن قصة قصيرة يصفها ب "الوعرة " وواجهته مشقة بالغة في قراءتها، ويصف حالته في البداية " أحسست منذ السطر الأول أنني محكوم عليّ بالأشغال الشاقة المؤبدة في سجن طرة، لا أقطع الزلط فحسب بل أمضغه أيضا " كان باستطاعة يحيى حقي أن يتوقف عند هذا الحد الذي يكشف ثقل القصة على نفسه، لكنه لا يريد الإشارة إلى إحساسه فقط بل يريد أن يتقصاه إلى أبعد حد، مستغرقا في تفاصيله، على عكس إحساسه بقصيدة بدأ بها المقالة " ولم تترك فيه أي أثر ". وهذه التفاصيل ترسم لنا شخصية قصصية أو بمعنى آخر بقدر ما تكشف عن رأي نقدي نجدها تشد الانتباه إليها في ذاتها وكأنها في مرحلة وسطى بين النقد والقص:

" الاستعارات والتشبيهات ﴿في القصة﴾ مخطوفة غدرا، والخاطف – على خلاف قرنائه – يجمع كل الاختصاصات: فتح الخزائن، وتسلق المواسير المياه، ولم الحلل النحاسية، ولو بزفارتها، ونشل المحافظ وأقلام باركر، وتدلية التليفزيون والراديو والنجف من الشباك،حقا أن بيته عجب فشر محل " عمر أفندي " مخزن لبضاعة محال تستيفه" إن التفاصيل الكثيرة رغم البعد الساخر الواضح فيها لكنها جسدت لنا - أو خلقت الكلمة التي لا يحبها يحيى حقي – شخصية " الخاطف " ونكاد أن ننسى أن الفكرة عن الاستعارات المخطوفة غدرا، ونقترب من طريقة كتابة حقي للقصصه التي تعتمد على تقصي التفاصيل والوصف الدقيق. وبعد أن يوضح طبيعة كاتب القصة " الذي يفحت بئرا للبحث عن ماء يرتوي منه... فإذا

قد نسي الماء وانتشى بالفحت وحده " ينتقل إلى الجزء الثاني من القصة النقدية الذي يقرر فيه حقي أن يقرأها مرة أخرى " فهي تتحداك " وهنا سمة من سمات مقالات يحيى حقي، فكثيرا ما يعرض على القارىء أو يحدثه عن تطور موقفه والمراحل التي مر بها كأنه يريد أن يشركه معه في القراءة ويبين الزوايا المختلفة التي نظر من خلالها للعمل القصصية. وإذا كان الجزء الأول من القصة النقدية كشف عن إحساس الناقد، فإنه في الجزء الثاني يستشف رأي الكاتب نفسه " هو رجل يريد أن يحكي لي حكاية ونحن نسير معا فإذا به لا ينطق بكلمة حتى يستوقفني بشد ذراعي ونخس كتفي بإصبعه وخبط بطني بكوعه ويقول: اصح، انتبه. وخذ بالك من هذه الكلمة. وقارنها بالتي قبلها وتهيا لتلقي التي بعدها... أصبح المشوار سلسة من الوقفات فلا أنا أماشي مشيته ولا هو يماشي مشيتي"

وتأتي المفاجأة أنه وافق على نشر القصة رغم تعثره في قراءتها مرتين، ويبين سبب الموافقة من خلال مقارنتها مع قصيدة سطحية رفضها " رفضت القصيدة ولم أرفض القصة لأن الانحراف إلى طريق العمق لا يزال أشرف عندنا من الانحراف إلى طريق التزام السطح، ثم إن المبالغة في الابتذال – وقد شاعت عندنا – تتطلب رد فعل لا يقل عنها مبالغة للوصول إلى الاعتدال، الابتذال يبسطك لكنه لا يحترمك، أما الأغوار فتحترمك ولكنها لا تبسطك"

يكاد هذا السبب أن يكون أغرب آراء يحيى حقي النقدية، وقد يكون محل نقاش على المستوى النقدي، لكنه على مستوى سرد قصصي فإنه يدخل منطقة نفسية شائكة غنية بدلالات متعددة هي منطقة الإبداع القصصي بامتياز، وقد يكون أبسط دلالاتها توحد الناقد مع كاتب القصة الذي تخيله أثناء القراءة، توحده مع التفاصيل التي برع في ذكرها نتيجة انغماسه في القصة " الوعرة " وربما لأن القصة أثارت لديه تحديا لم تبدده سخريته اللاذعة منها.

إن السرد القصصي لمواقفه النقدية ينقذ تلك المواقف من أن تظل ابنة لحظة تاريخية عابرة ويتيح لنا أن نرى صراع الناقد مع القاص داخلها، وهو صراع كان لدى يحيى حقي الشجاعة أن يكشفه

وربما يكون التشبيه أحد الأشكال الأخرى التي تكشف العلاقة بين الناقد والقاص داخل يحيى حقي، فمن المعروف انه كان مغرما بالتشبيهات سواء في قصصه أو نقده، وقصته "كأن " في كتابه " سارق الكحل " مثال واضح للكيفية التي يحول بها الكاتب التشبيه إلى

تجربة تقمص يخوضها الرواي مع سفاح ومن أجمل أجزاء هذه القصة اللحظات التي يتأمل فيها الرواي معايشته لشخصيته الحقيقية ولشخصيته المتقمصة في نفس الوقت، ومن الملفت للنظر تشبيه ورد في هذه القصة يكاد أن يشبه تشبيها ذكره في مقالة الموضة اللغوية ففي القصة يكتب" لماذا اصطادته – خبرا عن السفاح في الجريدة – كما يصطاد الثعبان عصفورا من على الشجرة بسحر نظرته المغناطيسية الجاذبة، المتلقفة؟ " وفي المقالة " والكاتب الناشيء مع الموضة اللغوية أشبه بالعصفور البريء الواقف على فروع شجرة، وثعبان أرقم يصوب إليه من تحتها نظرة شاخصة، إنها تيار مغناطيسي يلقط ويشد. بفعل هذه النظرة وحدها يقع العصفور لقمة سائغة بين أنيابه " ويستطيع قاريء أعمال يحيى حقي أن يجد الكثير من هذه التشبيهات المشتركة بين القصص والنقد مع اختلاف "المشبه " مما يدفع إلى تأمل هذه الظاهرة ويساعدنا على التعرف على العلاقة بين القاص والناقد وكيف أن الحدود بينهما كانت تتلاشى في كتاباته ولا نعرف أيا منهما يسبق الآخر، كأنهما معا تشبيه لم يكف يحيى حقي عن كتابته.

- **لغة الآي آي**

أيام الجامعة، وكنت في السنة الأولى في كلية الآداب فوجئت بأن الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي سيدرس لنا موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح وأحلام الفارس القديم لصلاح عبد الصبور ولغة الآي آي ليوسف إدريس. وكان سبب المفاجأة أن السنة الأولى مخصصة للأدب العربي القديم خاصة ما يسمى بالعصر الجاهلي والإسلامي. وكانت المفاجأة سارة لأنها قربت المسافة بين ما أحب قراءته وما أدرسه. وعندما تناولنا قصة الآي آي دارت مناقشات طويلة حول نهاية القصة، وظهر فريقان فريق يؤيد والآخر يرفض التحول المبالغ فيه في شخصية " الحديدي " الناجح اجتماعيا والذي قرر الانحياز والخروج مع " فهمي " صديق طفولته الذي صار مريضا مهدود القوى، مسافة شاسعة فصلت بين الشخصيتين ظل الحديدي يتأملها ويعاينها على وقع صوت فهمي وهو يتأوه. ومسافة شاسعة أيضا فصلت بين القصة ونهايتها المتفائلة التي اختزلت عالما غنيا. وربما من طول النقاش حول النهاية صرنا في محاولاتنا القصصية الأولى التي كتبناها في هذه السنة نحرص على أن تكون نهاية تلك القصص غير باترة ولا محددة كأننا نوسع المسافة بيننا وبين نهاية " الآي آي " وإن كنا نقرب المسافة بيننا وبين الطريقة التي كتبت بها شخصية فهمي الذي كشفت

تأوهاته عن كل تاريخ حياته كما أيقظت صديقه من سباته. بالكلمات القليلة التي قالها فهمي كان أكثر تأثيرا وربما عايشناه أكثر من صديقه الحديدي المستطرد في التفكير. كانت القصة من أطول النصوص التي توقفنا عندها في محاضرات هذه السنة وكانت مثالا دائم الحضور في مناقشاتنا عن القصة القصيرة. وخطوطي تحت جمل في القصة لم تكن تشبه ما خططته في كتب الدراسة الأخرى، فلم تكن إشارة إلى الأجزاء المهمة التي يجب تذكرها في الامتحان بل كانت إشارة إلى الجمل التي أحببتها وقربتني من تلك اللغة، لغة الآي آي.

أزمة القصة العربية القصيرة
بوصفها نوعا أدبيا

• فخري صالح

هل تمر القصة العربية القصيرة في أزمة حقا؟ هل تخبو ويتضاءل عدد قرائها ويهجرها كتابها إلى عالم الرواية الأكثر رحابة وجذبا للقراء وإغراء لدور النشر؟ أم ان الضجيج الذي يثور منذ عدة سنوات حول أزمة القصة القصيرة كنوع أدبي هو مجرد تفصيل صغير في خطاب الأزمة الذي ما فتئنا نسمعه ونردده دون ان نبحث في الأسباب الحقيقية المتصلة بانسداد الآفاق التي تؤدي إلى الازمات المتلاحقة التي يعبرها العرب المعاصرون؟

المثير في هذا الجدل الدائر حول القصة القصيرة أن كتاب القصة القصيرة في العالم العربي يغضبون عندما يقال إن هذا النوع الأدبي اللافت، في شكله وعوالمه، قد خبا ولم يعد يثير اهتمام القراء؛ وينبري هؤلاء الصامدون الأوفياء للقصة القصيرة للدفاع عنها لأنها الهواء الذي يستنشقونه وإكسير الحياة الذي يبقيهم على قيد الكتابة.

لكن رغم دفاع كتابها الحار والمتحمس للقول بأنها حاضرة بقوة في المشهد الثقافي، إلا أن القصة القصيرة لا تعيش عصرها الذهبي. لقد سدت الرواية الأفق، وصار على القصة القصيرة أن تبحث لها عن بقعة ضيقة تحت الشمس. ولم تستطع الندوات المتتابعة التي انعقدت في عواصم ومدن عربية عديدة خلال العامين الماضيين أن تعيد لهذا النوع الأدبي المدهش، الذي يقيم بين الرواية والشعر، إذا جاز لنا تبسيط المسألة بهذه الصورة، الزخم الذي كان يتمتع به في ماضي الأيام.

لقد أصبح هذا النوع الأدبي مهمشا خلال العقدين الماضيين، مع أنه كان فيما مضى على رأس هرم الأنواع الأدبية، من خلال غزارة الإنتاج اللافتة وتميزها، والأعداد الكبيرة من كتاب القصة الذين واصلوا الكتابة بلا انقطاع في هذا النوع على مدار عقود من الزمن. دور النشر، ووسائل الإعلام المختلفة، بدأت تنصرف عن هذا الشكل من أشكال الكتابة السردية. أما الكتاب فبدأوا يرتحلون في اتجاه كتابة الرواية لأنها تحظى باهتمام القراء ودور النشر ووسائل الإعلام، وتتربع في دائرة الضوء، وتغري بكتابتها بسبب الجوائز الكثيرة في الوطن العربي والعالم التي ترصد لها، كما أنها مطلوبة للترجمة أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية. وذلك في الوقت الذي تبدو القصة القصيرة منزوية لا تحظى بالطلب ولا يقبل عليها القراء.

هذا الحال لم يكن حال القصة القصيرة في سنوات الخمسينيات والستينيات وحتى السبعينيات من القرن الماضي. بل كان عكسه هو ما تشهده الثقافة العربية. فالصحف والمجلات كانت تتنافس في نشر القصص، والمجموعات القصصية كانت تتربع على عرش دور النشر الحكومية والأهلية، والنقاد كانوا يتبارون في الكتابة عنها، وعن كتابها البارزين في ذلك الزمان. لربما يعود ذلك إلى نشوء القصة القصيرة على صفحات الصحف السيارة واهتمام الصحف بهذا النوع الأدبي القريب في عوالمه من المادة الصحفية من خبر وتحقيق وتعليق سيار على الأحداث. كما أنه قد يعود إلى وجود عدد كبير من كتاب القصة البارزين في تلك العقود: محمود تيمور، ويحيى حقي، ويوسف إدريس، ويحيى الطاهر عبد الله، وحتى نجيب محفوظ، وزكريا تامر، وسميرة عزام، وغسان كنفاني، ومحمد عيتاني، وجمال أبو حمدان، ومحمود الريماوي، ومحمد زفزاف، ومحمد خضير، وآخرين كثيرين لا تحيط بهم الذاكرة.

لكن خطاب الأزمة الذي يميز الكلام على القصة القصيرة لم يمنع من تصاعد الجدل حول القصة سواء من حيث مكانها في مراتبية الأنواع الأدبية، أو فيما يتعلق بوظيفتها الثقافية، وصلتها بالتحولات السياسية والإجتماعية. فمن جهة تبدو الأنواع والأشكال ثمرة تحولات نصية داخلية تبلغ بها حدودا معينة تنعطف بعدها لتستعين بأنواع وأشكال وصيغ أخرى للتعبير. وهذا ما حصل مع نوع القصة القصيرة التي تطورت من الحكايات الشعبية والحكايات المجازية، المروية على لسان الحيوانات مثل كليلة ودمنة، لتبلغ ذروتها الكلاسيكية

في أعمال كتاب مثل غي دي موباسان وأنطون تشيخوف وإدغار ألن بو. لكن هذا الشكل، الذي يروى في شريط لغوي قصير حسب تعريفات الشكلانيين، سرعان ما بدأ التراجع والتواري، واضمحل الإهتمام به، بعد ثورة تكنولوجيا المعلومات حيث غزت المدونات والتقارير التي تبث على الشبكة العنكبوتية كل شاشة حاسوب. كما نافست التقارير المسموعة في الإذاعات، والمرئية في الفضائيات هذا الشكل الموجز المكثف آخذة منه سلاسته مقربة إياه من مادة الحقيقة والحدث اليوميين.

اللافت للإنتباه هو أن الرواية، شقيقة القصة القصيرة، تشهد ازدهارا مدهشا في لغات العالم جميعها؛ بل إن هناك عودة إلى كتابة روايات كلاسيكية تتعدد أجزاؤها فتحكي عن أجيال متعاقبة في عدد من الصفحات قد يصل الألف أو أكثر. فهل اختطفت الرواية شكل القصة القصيرة وجعلته جزءا أساسيا من بنائها، وهل حلت الأشكال الحديثة من المعرفة والترفيه والمتعة محل كتابة موجزة تتأمل العالم الداخلي للإنسان؟

ليس لدي جواب حاسم على مثل هذه الأسئلة الملتاعة التي يطرحها كتاب القصة ومحبوها، خصوصا أن هذا النوع من الكتابة يشهد انحسارا على مستوى العالم كله لا في العالم العربي وحده. ومن ثم فإن الأمر يحتاج إلى بحث وتأويل على مستوى اللغات والثقافات المختلفة في مشرق الأرض ومغربها، شمالها وجنوبها.

ما يمكن قوله هو أن القصة القصيرة لم تصل نهايتها كشكل محوري في الثقافة العربية، وعلى الصعيد العالمي كذلك. ومن هنا يبدو الحديث عن نهاية القصة القصيرة، وضرورة تأبينها، أو على الأقل تجاوزها نحو أشكال أخرى من الكتابة تسد مسدها وتقوم بدورها ووظيفتها الثقافية، نوعا من الرجم بالغيب والركض وراء حديث النهايات الذي أثبت رعونته وتسرعه في حقول الفكر والثقافة خلال السنوات الأخيرة. لكن جوهر الفكرة التي تشدد على تراجع دور القصة القصيرة كشكل مهيمن في الحياة الثقافية العربية، وعلى تخلخل مكانتها واندحار وظيفتها، يظل صحيحا بمجمله. كما أن عالم الكتابة مفتوح تموت فيه أشكال وتولد أشكال وتعود إلى الحياة أشكال طواها التاريخ. والقصة القصيرة من ضمن هذه الأشكال الإبداعية التي ابتدعها الإنسان، وحملها دورا ووظيفة، ويمكن أن تتقدم أو تتراجع، يزداد الاهتمام بها أو ينقص، تأخذ مكان الصدارة في الكتابة والنشر أو يهملها كتابها وتحجم دور النشر عن طباعتها.

هذا هو وضع الشعر والرواية والسيرة الذاتية، والكتابة النقدية، وما بينها أشكال هجينة ومستدعاة من الماضي، أو مستقبلية أملتها شروط التاريخ والممارسة الإجتماعية، والتقنيات والإختراعات المختلفة من سينما وتلفزيون، وهواتف نقالة، وأجهزة حاسوب، وشبكة عنكبوتية، إلخ ما حمله إلينا التطور التكنولوجي المتسارع في هذا الكون المنطلق بحيث نلهث إذا حاولنا اللحاق به.

لكن ما قلته لا يعني أن القصة القصيرة ستظل هكذا في منطقة الظل، وعلى حواف الأنواع الأدبية، فالتطورات التكنولوجية الهائلة، والتوجه نحو النشر الإلكتروني، والإنتشار السريع للمدونات، قد يعيد القصة إلى الصدارة يوما من الأيام لأسباب تتصل بوجازة هذا النوع الأدبي وميله إلى التركيز والكثافة وقصر شريطه اللغوي، ما يجعله سهل القراءة أسرع في الوصول إلى القراء.

استرجاع الطفولة
في السَّرد الأردني

• د. راشد عيسى

• مدخل:

أعني بالطفولة هُنا المرحلة العمرية من ست سنوات إلى ثماني عشرة سنة، وهي زمن نفسيّ ومكانيّ تتشكلّ خلاله شخصية الإنسان، ويكاد يجمع البشر كلهم على أنها أجمل مراحل العمر وأكثرها حضورا وإلحاحا في ذاكرة الحنين إلى الماضي، ذلك لأنها تعني الحرية، واللعب، والسذاجة، والأمومة، واللامسئولية أي أنها تعني أغلب المسرات السرية التي يفتقدها الراشد في سلّم عمره. والطفولة بحلْوها ومرّها متمكنّة في الوجدان حتى آخر نبضه في الحياة.

وقد اشتغل عليها الأدباء في مختلف الأزمان ومختلف البيئات ومختلف الأشكال الأدبية والفنية فاستحضروها في الشعر والنثر والأغنية واللوحة التشكيلية، بمعنى أعادوا إنتاج زمن الطفولة في نصوصهم بطرائق متعددة من فن الاستدعاء، حتى بات هذا الاستدعاء ظاهرة فنية ملحوظة تحقق متعة الحنين للزمن الطفولي، وتعرض نماذج استثنائية من أحداث الطفولة وأمكنتها لكأن استحضار الطفولة نوع من صراع البقاء وحبّ الحياة، لذلك يقول انطوانت دي سانت: ((كنت أعود بذاكراتي إلى الطفولة لاستعادة الشعور بالحماية المطلقة[١] ويقول طاغور ((يولد الكبير طفلا وحين يموت يهب العالم طفولته الكبيرة[٢].

• في الأدب العالمي:

قبل مئة عام تقريبا كتب الروسي فيودور سولوجوب[٣] قصته القصيرة (الطارة) التي دارت أحداثها في ضاحية من ضواحي لينغراد، وتتجوهرفكرة القصة حول رجل عجوز يشاهد طفلا أنيقا يلعب بطارة معدنية يدحرجها بقضيب معدني معقوف وهو يسير أمام أمه الأنيقة أيضافتتحرك في رأس العجوز تداعيات مختلفة عبر شريط الذاكرة والعودة إلى الماضي ويقوم أساس هذه التداعيات على محاور الطفولة من اتجاهات مختلفة أولها الاتجاه الاقتصادي الاجتماعي فالطفل كان ((جميلا مبتهجا، وكانت السيدة ترفل في ثياب أنيقة وقد ارتسمت على شفتيها ابتسامة رقيقة [٤]. فالطفل وأمه من أسرة ثرية فيما كان الرجل العجوز فقيرا(زريّ الهيئة، رث الملابس)[٥]. ذلك ملمح صراع الطبقات الغنية والكادحة يتجسد في موقف الرجل العجوز من هيئة الأم وابنها إذ (ما إن أصبح الاثنان بمحاذاة العجوز رمى الصبيَ بنظرة حاسدة من عينين غائرتين [٦]

فالنظرة الحاسدة من العجوز للطفل تظهر القهر السري الذي كان يلازم العجوز في طفولته حين لم يتوفر له اللعب بفرح كسائر الأطفال، فلقد شعر العجوز (أن هناك أمرا غامضا لم يتمكن من فهمه. أمراً بدا له غريبا إلى حد ما. كان طوال حياته يظن أن الصِّبْيَة ما خلقوا إلا لكي يتلقوا الصفعات على وجوههم، ويجذبوا من شعر رؤوسهم [٧]. ففي المقطع السابق تجسيد واضح للصراع النفسي عند العجوز في مقارنته بين حياة هذا الطفل الغني وحياته، ومرد ذلك إلى الفارق الرأسمالي بين طبقة العجوز وطبقة الطفل وأمه، والفارق الوجداني بين طفولة العجوز الشقية وسعادة الطفل الآن. لقد(تذكر حياته التي كانت أشبه بحياة الكلاب...... وتذكر أنه ليس بحال أفضل مما كان عليه في تلك الأيام [٨].

لقد أصيب العجوز بذهول مريع جراء مقارنته بين حاله وحال الطفل، فعلقت (صورة ذلك الصبي الذي كان يطارد طارته ضاحكا مبتهجا في مخيلته.... أمضى سحابة يومه في المصنع بين الآلآت الهادرة المزعجة دون أن تغيب تلك الصورة عن ذهنه.... لقد استحوذ مشهد الصبي والطارة على تفكيره وراح يطارده في نومه[٩].

ثم يتسع زمن القصة عند الكاتب حين جعل العجوز دائم التفكير بذلك المشهد في مدة تزيد على سنة وربما أكثر إلى أن شاهد وهو عائد إلى بيته طارة معدنية صدئة فكادت دموعه تفيض لشدة بهجته بها، أخذ الطارة بطريقة سرية وأخفاها حتى لايتعرض للحرج،

ثم خبأها في بيته، وراح يتأملها يوما بعد يوم إلى أن اغتنم فرصة يوم ربيعي جميل وأخذ الطارة واتجه إلى إحدى الغابات الكثيفة الأشجار، فبدت الأزهار متفتحة شذية وسيطر على الغابة جوّ ربيعي فائق الجمال. قصف العجوز غصنا من شجرة ثم أخرج الطارة وراح يدحرجها بالغصن تماما كما كان يفعل الطفل.

نحن هنا أمام موقف نفسي يؤكد نظرية (المعاوضة) فالعجوز يعوّض عن حرمانه وشقائه وفقره إلى الألعاب الطفولية باللعب في الغابة بعيدا عن أعين الناس الناقدة، إنه يعيد توازنه الوجداني ويحاول تعويض خسارته في مرحلة الطفولة مع أنه كبير السن على وشك الموت. الأمر الذي يؤكد أن الطفولة رهان رابح في الحياة النفسية للإنسان ؛إذ ليس له عنها غنى، فالإحساس بحاجتها باق ما دام الإنسان حيا، وهذا يؤكد اتجاها ثانيا في تداعيات الرجل العجوز وسلوكه وهو اتجاه الحرية والسعادة والشعور بالحاجة إلى العدالة الاجتماعية ما دام الزمن الطفولي واحدا عند الطبقة الغنية والطبقة الكادحة على حد سواء، فهو زمن مشترك في الذات البشرية على اختلاف أمكنتها وعروقها.

أما الاتجاه الثالث فهو رغبة العجوز في الانتصار على عجلة الزمن وإعادتها إلى الوراء أو إيقافها وهو مطلب عميق الغور في الكائن البشري

الذي يولد مشحونا بغريزة حب البقاء.هذا البقاء الذي لايمكن أن يتحقق إلا بتوقف الزمن، وما دام الزمن متحركا فستبقى مشكلته متجذرة في وجدان الإنسان خلال صراعه الأزليّ مع سؤال الموت.

وقد كان الكاتب مباشرا حين عرض لهذه القضية من خلال سلوك العجوز ووصف أحاسيسه العميقة، يقول الكاتب (شعر العجوز وكأنه اخترق حاجز الزمن نحو الماضي بستين سنة.... تخيل نفسه صبيا صغيرا بثياب أنيقة يتفجر سعادة وسرورا.... شعر بوجود امرأة يعرفها ترقبه بقلق واهتمام وهو يلهو بطارته[١٠].

فالعجوز حقق انتصارا مؤقتا على الزمن، لكنه في النهاية انتصار وهمي سرعان ما تلاشى، فبعد أن اعتاد اللعب بالطارة في تلك الغابة داهمه المرض والسعال فمات(غريبا بين أناس غرباء.... كان آخر عهده في الدنيا ابتسامة رقيقة افترّ عنها فمه الأدرد قبل أن يسلم الروح إلى بارئها، ابتسامة تشي بأشياء كثيرة، فقد تمكن من الانتصار على عامل الزمن

واستعادة طفولته المسلوبة من أعماق الماضي البعيد... كانت الأيام الأخيرة التي عاشها من أجمل أيام حياته،فقد استطاع في تلك الأيام أن يعيش طفولته كما أحبها أن تكون [١١].

كنت أتمنى لو أن الكاتب أنهى القصة عند كلمة غرباء وترك للقارىء فرصة تأمل الصراع النفسي مع الزمن بدلا من أن يفسر ويعلّق على سلوك ذلك العجوز الذي حاول الانتصار على الزمن ولو بالوهم.

ومهما يكن الأمر فالقصة تقدم نموذجا إنسانيا واقعيا لقضية الطفولة عند الكائن البشري بصفتها مرحلة زمنية وإحساسا بالحياة الأجمل.

- **استرجاع الطفولة في السَّرد في الأردن:**

يُحيل المنجز السَّردي في الأردن إلى ظاهرة استرجاع الطفولة في القصة القصيرة والرواية والسيرة الذاتية، إلا أن حضور هذه الظاهرة في القصة والرواية كان أبلغ دلالالة. ونقف على هذا الحضور عند أغلب القصاصين والروائيين، لكنه عند كوكبة منهم جاء غنيا بالقيم الجمالية ومعبرا عن صراع الكاتب مع كينونته ومع الزمن في آن معا، يقول فايز محمود في قصته العبور دون جدوى[١٢] ((وكان الطفل الكبير مستلقيا على فراشه يضمُّ بين جنباته سرَّ الموت والميلاد يصعب على ذات الطفل أن يميز حقا بين الموت الذي اعتراه والميلاد الذي بعثه.... لكنه يحس بهذه المعجزة ولو صعب عليه تفسيرها)).

فالإحساس بالطفولة هُنا حلٌّ نفسيّ وجدانيّ ينقذ الكاتب من الإحساس بضرورة الموت، ويؤهله لتصالح محتمل مع الحياة. ويقول فايز محمود في قصة الوحش ((لن أكون إلا ذلك الطفل الذي أطللتُ على الحياة بنضارته والذي أحتضنه في شغاف روحي ما دمت أتنفّس.... كان اللعب آنذاك مَسَرَّتنا ومنه نتعلم دروس الوجود الحقيقي[١٣] وبذلك يقترب من قول نيتشه ((في داخل كل منا طفلٌ يلعب)).

في أكثر من قصة يصرّ فايز على الاحتماء بالطفولة بعفوية جريئة لدفع هاجس الموت بعيدا عن سيرورة الحياة. وقد احتمى باللعب أيام الطفولة، إذ اللعب سلوك فطريّ محبب يعني الحريّة المطلقة والمتعة الخالصة والبراءة من أعباء الدنيا ويعني الغذاء الروحاني السريّ لمواجهة الواقع. غير أن اللعب عند الكاتب مسرّة كبيرة يتعلم منها كيف يفكر بحركة الوجود من حوله، وتلك عادة فايز في توظيف الفكر الشعوري في سردياته، فالقصة عنده

تخدم رؤياه الفلسفية، ورؤياه الفلسفية تدير جماليات القصّ في جدلية متبادلة بين الفكر والأدب.

وفي روايتها الأبيض والأسود تبني جميلة عمايرة تقنية السرد على فكرة محوريّة هي الطفولة بصفتها زمنا لاينتهي، وذلك عبر تداعياتها مع الآخر.فبدت وكأنها تفسّر مشاعر الحبّ وبراءات الشعور والسلوك بأنها نوع من الطفولة حتى لو حاول الآخر نفي ذلك،هذا الآخر يقول لها ((أنتِ لا تشيبين، لكن تكبر الطفلة داخلك في بعض الأحيان، أحسّها تتحرك، تتململ كأنها تحاول الخروج لكنها تفشل، قوة ما تجذبها للداخل [١٤]. وقولها في موضع آخر ((هي تتهمني بأنني لازلت طفلة))[١٥] ومع أن كلمة تتهمني تحيل إلى رفض ضمني لما هي فيه من الطفولة إلا أن هاجس البطلة منتصر للطفولة فيها خلال أحداث الرواية، وهو سلاحها الأقوى في مواجهة الكِبَر وتهديد الزمن فالآخر لايريدها طفلة بمعنى البراءة المطلقة كالسذاجة ولكنها أي البطلة تصرّ على الإيحاء له بأنه إنما يحبها من أجل طفولتها فتقول له((ياالله! هل تحبني أنا أم تحب الطفلة داخلي؟ أم أنك لا تحبني إلا من أجل الطفلة التي أكونها [١٦].

فالطفولة مكمن الصراع بين إرادة البطلة وإرادة الآخر من جهة وبين إرادة البطلة وإرادة الزمن من جهة أخرى. تقول الكاتبة ((لون طفولتي أبيض))[١٧] وهذا قول يحيل فيما أرى إلى جماليات الطفولة الصافية وإلى ديمومتها في ذات البطلة وإلى اعتصامها بالدلالة الثالثة للبياض وهو استقلالية البطلة بهذه الصفة التي تعطيها قوة عارمة في تحاشي خريف العمر، خاصة أنها تقول في موضع آخر من الرواية ((شعري لن يصبح أبيض)) [١٨] إذ البياضُ هُنا ذبول وشيخوخة وموت قادم،وبياض الطفولة حياةومسّرة دائمة كسواد الشعر الدال على الصبا والشباب كذلك، فبياض الطفولة وسواد الشعر نقيضان التقيا في دلالة واحدة وهي حبّ الحياة واستمرارها، لذلك تقول الكاتبة((أحاول باللونين الأبيض والأسود تحويل العالم إلى استعارة قابلة للتأويل[١٩].

وفي قصته((أشجار دائمة العري))[٢٠] يستدعي يوسف ضمرة عالم الطفولة بأسلوب فني غريب ليؤكد فكرة الرجل دائم الطفولة، وأن الطفولة ليست مرحلة تاريخية في حياة الإنسان إنما هي الطاقة الضمنية الخلاّقة التي تتحكم بمسار الرشد والسلوك عند الكبار.

وإذا كُنّا وقفنا على روايات عالمية تجعل من البطل شخصيتين (الأصل والقرين) فإن يوسف ضمرة أحال البطل في قصته وهو القاص نفسه إلى يوسفين آخرين لتدور الأحداث عبر (ثلاثة يوسفين) أي ثلاثة قرناء لشخصية أصلية واحدة، فقام يوسف الأول (القاص) بتجريد يوسفين آخرين منه الأول يوسف لابس الجينز والثاني يوسف السائق لتجمعهم جلسة ندمانية في حانة،حتى إن النادل نفسه تراءى ليوسف الأول أنه يشبهه لولا أن تدارك يوسف الثاني وقال ليوسف الأول: (يوسف أعرض عن هذا) [٢١].

((فبواسطة الحلم ينفذ يوسف إلى ذاته ويقرّبها ويعترف ويكون الحلم مطهّرا يقود إلى السكينة، والرحلة الاعترافية، رحلة تقوم على التجريد والانشطار)) [٢٢].

وفي رأيي أن ضمرة أراد بموقف التشابه هذا أن يرينا تعددية الشخصية عند الإنسان. ومن أجل تأكيد هذه الفكرة استند القاص إلى إعادة إنتاج هذه الشخصيات طفوليا أي العودة بالذاكرة إلى الشخصيات الثلاث في مرحلة الطفولة، ذلك أنها المرحلة الأصدق تعبيرا عن الذات بكل ملامحها الباطنية والظاهرية.

استثمر ضمرة هيئة جلوسه في المقعد داخل السيارة ليعود بنا إلى هيئة جلوس شبيهة كانت في زمن الطفولة وهي هيئة الطفل الجالس على (النونية) أي الوعاء الذي يجلس عليه طفل الأشهر الأولى ليبول فيه ولكن القاص عكس الأمر حين جعل رأسه عوضا عن المؤخرة، فبدأ يفرغ ما في رأسه من محتويات الذاكرة وهي محتويات ذات رائحة خاصة يصعب التمييز بين مستوياتها لوفرة أنماط المحتويات التي جاءت (الأحلام الطفولية المغتصبة) أوَّلها يقول الكاتب:

((أرحت رأسي على المقعد الذي يذكرني بنونية الأطفال. ابتسمت ما الذي يمنع رأسي من ذلك الآن؟ ستطرق الرائحة أنف الرجل أولا ثم السائق. رحت أستذكر محتويات رأسي، كي أتنبأ بطعم الرائحة: الأحلام الطفولية المغتصبة، فضائح القرى ومخاتيرها....... الخ)) [٢٣]. بحيث ذكر الكاتب اثنين وعشرين مشهدا سياسيا واجتماعيا مازال عالقا بذاكرة الطفولة، آخر هذه المشاهد كان الخوف من أحد عشر مظهرا حياتيا مختلفا بدءا بالخوف من الأم وانتهاء بالخوف من المباحث[٢٤]. فالكاتب يعرض فكرة الاحتجاج على كثير من مظاهر القبح الإنساني في مرحلة الطفولة إلى درجة لم يعد فيها البطل معنيا بتذكر يوم ولادته.

وقد شاركه اليوسفان الآخران هذا الموقف (كل عام أحاول أن أتذكر يوم ولادتي فأخيب، سألتهما إن كانا يتذكران يوميهما فانضما إليّ[٢٥] إذن هي محاولة فنية للتخلص من عبء الإحساس الثقيل بيوم الميلاد الذي يمثل في ذاكرة الكاتب صفحة غير مهمة.

((إن الاسترجاع قد استخدم لرسم الخلفية الطفولية المشتركة لهذه الشظايا حيث ظهر من يتعاطف مع العصفور عندما يقع في الفخ في لعبة الأطفال، وظهر من لايتعاطف، ويمارس لعبة الذبح، وفي ذلك أيضا إدانة للطفولة التي كانت مسئولة عن رسم هذا التنازع بين الإنسانية الشفافة المروّضة والإنسانية الغابية))[٢٦].

وفي أثناء جلوس اليوسفين الثلاثة في الحانة راح البطل يستذكر يوسف السائق عبر شريط ذاكرة الطفولة، فإذا باليوسفين الثلاثة كانوا أصدقاء تجمعهم ألعاب مشتركة من مثل صيد العصافير بالفخاخ،وقد حدّد البطل الدور الذي كان يلعبه كل يوسف منهم في لعبة الصيد. يقول الكاتب في لحظة الاسترجاع (أفرغت كأسي دفعة واحدة، وأنا أحدق إلى وجهه. راحت ملامحه تصغر تدريجيا، حتى وصلت إلى آخر يوم رأيته فيه. أعني قبل أن أحرق عقدي الأول[٢٧] ثم سرد الكاتب أحداث لعبة الصيد.

وهكذا استطاع الكاتب ضمرة أن يقسم البطل إلى شخصيتين أخريين تمثلان البطل نفسه، فهي ثلاث شخصيات كوّنها زمن الطفولة ولم يستطع زمن الرشد فصل واحدة عن الأخرى. وفي نهاية القصة يتحقق القارىء من أن اليوسفين الثلاثة هم يوسف واحد وذلك عندما عاد الثلاثة إلى البيت (عبرنا الشارع الشجري، فما اكترثت. توقفنا أمام بيتنا. أطفأ السائق الأضواء هبطنا جميعا، ودخلنا البيت كانت زوجتي عارية تستلقي على السرير الخشبي وبياضها يلمع في الضوء......بدت أشكالنا كأشجار دائمة العري في خريف دائم اليباس[٢٨]. وسواء كتب ضمرة القصة عبر حلم اليقظة أو رؤيا المنام فإن ما يهمنا هنا أن الزمن الطفولي لعب الدور الأساسي في إدارة أحداث القصة وأفكارها الجزئية.

و((صبي الأسرار)) لخيري منصور عمل أدبي إشكالي في بنيته السردية فهو للوهلة الأولى سيرة ذاتية أو وقائع موجزة من سيرة ذاتية يرويها الكاتب عن طفل استثنائي يعيش زمنا مختلفا ومكانا مباينا لغيره من الأمكنة الجغرافية العادية، فجاءت الأحداث بدراميتها العالية استثنائية أيضا بغرابة تفاصيلها وعلائق شبكتها الحركية، كما وردت شخوص السيرة متميزة بفرادات غريبة خارجة عن المألوف ونافرة عن المعتاد اليومي.

يحار القارىء في بلوغ إجابة السؤال: أيهما كان السارد؟ أهو الكاتب الراوي أم الطفل (بطل السيرة)، أم الطفل في الكاتب نفسه؟

ومع أن الطفل في الكاتب نفسه هو الأقرب إلى الإقناع إلا أنني أرى أن الثلاثة اشتركوا في شخص واحد، إذ استطاع الكاتب أن يدير الوقائع بتمويه فني ناجح يضع القارىء في حوّام فكري لذيذ بحيث لايستطيع الإمساك الثابت بخيط البطولة الحقيقية، بسبب تعدد البطولات في هذه السيرة المفتوحة على نصوص فنية عدّة، فالزمان هو البطل الأولي المستهدف في نية الكاتب لحظة شرع في تدوين الوقائع، لكن هذا الزمان تنامى واندغم في نفسية الكاتب إلى أن تأكد أنه زمان مستمر نستطيع أن نسميه عمر الكاتب نفسه، إذ لا أتصور أن تلك المشاهدمن زمن الطفولة غادرته ذات سهو أو شباب أو كهولة بدليل أنها عاشت معه بكل دموعها السكّرية والمالحة، وهي (أي المشاهد) سكّرية لطبيعتها التي زودته بالخبرات الدنيوية والحياتية وكيفية إعادة قراءة الواقع وكيفية (أسلبة) من الأسلوب، نظرته البصيرية إلى فن الحياة، وهي مالحة لثقلها العنيف على وجدان طفل كان ما يزال يلاحق فراش الحقول ويطارد عبير النرجس البري فحمّله واقعهالزمني ما لايطيق من صور الظلم والقهر ومصادرة أبسط وأجمل أسباب الحياة، وأسمى الحقوق الإنسانية الطبيعية للإنسان، هذا الإنسان العم والجار والصهر والمعلم والمختار والجد والأم والأخت في القرية الواحدة التي تتعلق بالجبل بضفائرها وأصابعها وأحشائها.... القرية الفلسطينية (دير الغصون) التي تسكن على سياج يفصل الوطن قسمين تماما كبذرة برتقالة حزتها السكين إلى نصفين، فباتت تلك البذرة بقلبين..... ومن هنا بدأ المكان (القرية) يأخذ دور البطولة فتصمد أمام القنص المتواصل من العدو لأبنائها وتصر أن تعيش كينونتها بحلوها ومرّها دون أن تتخلى ساعة واحدة عن حقها في الدفاع عن نفسها والتصاقها الأبدي بقلب الجبل، ثم يحيل الكاتب البطولة المكانية القروية إلى بطولات فرعية أعظم تأثيرا وأخلد أثرا في النفس وفي الفن السردي خاصة، ويصبح نهر القرية بطلا بشريا عظيما منتميا إلى أهل القرية من نحو وإلى كينونته وحقه في الحياة من نحو آخر ((النهر المتدفق بقوة قادر على أن يضيع المنبع يوما، والجذور التي رحل عنها يوم قطفوه صغيرا أطلقت وراءه مئات البراعم[٢٩]

فالنهر هنا شاهد إنساني يفيض أحاسيس بشرية (يصب في البحر حيث تغسل البلاد

قدميها كل غروب، وصار يصب في أخاديد حفرها الأعداء.... الماء يسرق أيضا، ويُلوى عنق النهر إلى غير المصب، فللنهر أيضا منفاه [٣٠].

وتلعب الرائحة في ذاكرة الطفل بطولة فريدة فهو (عبر روائح الأشياء يطوى الأعوام كسجادة ويبلغ العتبة، رائحة تستنطق البعد الفني في وظيفة الرائحة فهي بصورة أو بأخرى جزء من ذاته بها يستدل على حقائق وبها يؤكد ذاته وبها يرقى إلى مدارج سموّه التأملي (يرفع السرة عن ظهر الحصان حيث تمتزج رائحة العرق برائحة الجلد ورائحة الشعر الصغير الذي يعلق ببطانة السرة من ظهر الحصان، في تلك اللحظات وكان ينتظرها، كأن تفوح رائحة ذكورية حادة، تهيج رغباتها الغامضة، ويشعر بتفتح براعم مراهقته [٣١].

الرائحة هي الحبل السري الشعوري الذي ربط الطفل بماضيه زمانا ومكانا وأحداثا، وهكذا لعب فقه الرائحة دورا بطوليا ليس عن طريق أنف الطفل بل عن طريق عينيه وأذنيه وأنف روحه، فالطفل كله عبارة عن أنف يستنشق لعبة الزمن من حوله ولعل العبارة الآتية تنبىء بالدلالة النفسية العميقة للرائحة (غرزت أنفي في وبرها الحنائي بحثا عني) [٣٢].

وهذا التوظيف الإيحائي يؤازر المتلقي في توثيق رؤياه الجوانية لحركة النص، فصبي الأسرار طفل استثنائي يبحث عن نفسه الغريبة في واقع أليف يتشوق مستقبله وطبائع وحدانيته غير المنسجمة مع أشكل القبح والرتابة التي يعيشها في مدرسته التي خلّد من خلالها أحداثا يومية وشخوصا عاديين((عليك أن تختار: بيت الجسد أو بيت الروح))[٣٣]

ومع أن الكاتب كان يراوح في بوحه السردي بين ما هو فرداني شعوري وما هو جماعي تجاه العام إلا أن سؤال الوجود بظلاله الفلسفية كان السؤال الأجمل والأكثر طرحا في أروقة النص (المرء يموت مرة واحدة لكنه يولد مرارا)) [٣٤] وقد سرت بروق هذه العبارة سريانا صوفيا عذبا في ظلال الدلالات خاصة في الفصل الموسوم بـ ((خبزنا طحين الماس)) حيث التأملات النفسكوَنية مثلما يتأمل نهر نهاية مصبه، أو مثلما ترتجف شجرة يوشك منشار أن يمازحها بالقطع.

((صبي الأسرار)) رحلة غربة واغتراب لوطن تمثل في قلب طفل ساقها خيري منصور بأداء تعبيري منوّع يغلب عليه البث الشعري الفلسفي الجارح... كما أن هذا العمل بصورة أخرى رحلة طفل في سؤال الوطن وإشكالية الحياة ومن هنا يجيء الاختلاف اختلافين، اختلاف الشكل الأدبي الذي عرض مأساة فلسطين بأنين جميل يختلف عن العروض

الروائية الأخرى التي مالت إلى التوثيق والتسجيل الواقعي للجرح الفلسطيني، واختلاف الذات الكونية المترانية الأطراف في جسد مؤقت عابر يخون الروح اليوم أو غدا.

• الخلاصة:

يمكن القول إن الإنسان شجرة دائمة التعري والانكشاف أمام الطفولة ماضية وحاضرة ومستقبلية في جدلية حنين حزين وسارّ تؤكد أن الطفولة هي الذات بحقيقتها الأولى عبر المتواليات الزمنية المختلفة، الأمر الذي يزيد الاعتقاد بأن إحساسنا بالطفولة مستمر وخالد لاتلغيه تحولات الرشد إنما تعدّل فيه حسب ضرورات السلوك الاجتماعي، وبذلك تصبح الطفولة في السياق الإنساني ربحا والرشد خسارة. ذلك لأنها شاهد تاريخي واجتماعي ونفسي وسلوكي وتسلوي وعاطفي يمتاز بالعمق والصدق والثبات لأن ملعبه الحرية المطلقة، في حين يلعب الزمن الرشدي في منطقة مخنوقة مراوغة قابلة للامّحاء بالضرورة.

• الهوامش:

١- قاموس الأقوال،أنطون فيفو ومراد،دار المراد،بيروت،١٩٩٨م، ص٣٥٧.

٢- طاغور، المصدر السابق،ص٣٥٦.

٣- اسمه الحقيقي فيودور كوزميك تيترنيكوف ١٨٦٣- ١٩٢٧.

٤- الطارة،مجموعة قصصية تضم مختارات عالمية، ترجمة عودة القضاة، وزارة الثقافة، الأردن، ٢٠٠٤م، ص١١.

٥- المصدر السابق،ص ١١.

٦- المصدر نفسه، ص١١.

٧- المصدر نفسه، ص١١.

٨- المصدر نفسه، ص١٢.

٩- المصدر نفسه،ص١٢.

١٠-المصدر نفسه، ص١٦،١٥.

١١-المصدر نفسه،ص١٧.

١٢-فايز محمود، قصة العبور دون جدوى، الأعمال الكاملة،منشورات البنك الأهلي الأردني،عمان، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٤٩.

١٣-المصدر نفسه، ص٣١٨.

١٤-جميلة عمايرة، بالأبيض والأسود، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٧، ص٨.

١٥-المصدر السابق، ص٩.

١٦-المصدر نفسه، ص ٢٥.

١٧-المصدر نفسه، ص ٢٣.

١٨-المصدر نفسه، ص ٦٥.

١٩-المصدر نفسه، ٣٧.

٢٠-يوسف ضمرة، أشجار دائمة العري، وزارة الثقافة، عمان،٢٠٠٢م.

٢١-المصدر نفسه، ص ٢٩.

٢٢-حكمت النوايسة، المآل، دار أزمنة، عمان،،٢٠٠٢م، ص٢٩.

٢٣-المصدر نفسه، ص ٢٣، ٢٤.

٢٤-المصدر نفسه، ص ٢٥.

٢٥-المصدر نفسه،ص ٢٦.

٢٦-المآل، مرجع سابق، ص ٣٢.

٢٧-المصدر نفسه، ص٢٨.

٢٨-المصدر نفسه،٣٢،٣٨.

٢٩-صبي الأسرار، خيري منصور، ص٢٦.

٣٠-المصدر نفسه، ص ٣٠.

٣١-المصدر نفسه، ص ٤٩.

٣٢-المصدر نفسه، ص ٥٠.

٣٣-المصدر نفسه، ص ٦٩.

٣٤-المصدر نفسه، ص ٢٥.

استلهام الماضي وبعث الخطاب التاريخي
في القصة القصيرة الأردنية

• د. علي المومني

من ملامح التجريب والحداثة لجوء الكُتّاب إلى التاريخ والتراث العربي، واستذكار الحوادث والشخصيات التاريخية وإعادة كتابتها من جديد، والأحداث تحيل القارئ إلى الماضي في محاولة من الكاتب لربط الماضي بالحاضر وبناء عنصر المقارنة والإسقاط على الواقع المعيش.

ولا يمكن لأية أمة أن تقطع صلتها بتاريخها، لأن حاضرها ومستقبلها يجيء ضمن سلاسل متينة مترابطة بذات الإنسان، وحاضره. ولا يمكن فصل الإنسان عن ماضيه أبداً لأنّ جوهر الماضي يؤثر في أحداث الحاضر بطريقة أو بأخرى حتى ولو لم نشعر بهذا التأثير.

ومهما تغيَّرتْ العصورُ وتبدّلت الأحداث؛ فإننا نجدُ أن بناء العلاقات التاريخية – مهما اختلفت – تؤوّل إلى صياغة الواقع، بالتالي فإن الكتابة فعلُ يصوغ الأحداث القديمة والحديثة، ويعيد بناءها معتمداً على استرجاع الزمن الماضي و" لا يمكن أن يكون ثمة إبداع من فراغ، بل لا يمكن للوجود الإبداعي إلا أن يتأسس انطلاقاً من واقع ما؛ ولذا، لا بُدَّ للأديب المبدع من أن ينطلق في نتاجه الإبداعي من معرفته بأمور يستنبطها من حقائق وجوده، وكلما تعمقت هذه المعرفة المؤسِّسة للإبداع، ازداد النتاج الأدبي غنىً وروعة" (١) وهو بذلك يسعى لإخراجها من داخل الذات إلى الخارج للإطلاع عليها ومحاولة فهمها.

والمبدع يبني قصصه على أساس إعادة بناء الحكاية من جديد، ومصطلح " الحكاية (التخيلية) التي يُقال إنها تاريخية مصطلح فضفاضٌ جداً، أو على كلِّ حال أظن أنه لا بد من أخذه هنا بأوسع مفهوم له ممكن، إذ يشمل كلَّ صنف من الحكاية (ولو بتاريخ واحد) في ماض تاريخي، ولو متأخر جداً وينصبُّ سارده نفسه بتلك الإشارة وحدها، مؤرخاً إلى حدٍّ ما وبالتالي شاهداً لاحقاً"[٢] على حَدَثٍ سابق، مبيناً شّدة العلاقة ومتانتها بين الأحداث.

ولا يمكننا أن نتجاوز أحداث الماضي أو أن ننكرها ونتحاشاها بل علينا أن نعرضها بموضوعية وان نعترف بمواطن الضعف والقوة والانتصار والانكسار"ولا سبيل أمامنا اليوم لبلوغ الماضي من خلال آثاره ووثائقه وشهادة شهوده وغير ذلك من مادة وثائقية؛ أي أننا ليس لدينا إلا عروض للماضي نبني منها حكاياتنا وتفسيراتنا له. وتكشف ما بعد الحداثة عن رغبة في فهم الثقافة الراهنة، باعتبارها نتيجة للعروض السابقة. ويتحول عرض التاريخ إلى تاريخ للعرض. ومعنى ذلك أن الفن الحداثي يعترف بتحدي التراث ويقبله فلا سبيل للفرار من تاريخ العرض ولكن يمكن استغلاله والتعليق علية نقدياً من خلال السخرية والمحاكاة"[٣]

وقد تختلف الأساليب الدالّة على نقد التاريخ وقد تشوهه إذا كان القصد تشويهه، وهذا يقودنا إلى التحقق من الحدث التاريخي ومدى صحة نقله.

والمبدع لا يتقيد بحرفيِّه النص التاريخي وليس المطلوب منه ذلك، بل يستوعب الحدث ويحاول إعادة بناء الحكاية من جديد، ولا سبيل له إلا استعمال ضمير الغائب في إرسال مادته الحكائية وهو"يقيم بينة وبين الحدث مسافة، ومن خلال هذه المسافة يبدو متعالياً وهذا يتيح له إمكانية تسيير الأحداث وفق تسلسلها الخارجي، وعلاقتها السببية. وبهذا يمكن تفسير لجوئه إلى إشارات زمنية ناظمة في حال الانتقال من سنة إلى أُخرى، أو من يوم إلى آخر، أو عندما يشير إلى ما سبق له أن تحدث عنه من أحداث ظلّت آثارها ممتدة زمنياً"[٤]

،والأحداث الماضية أصبحت مكشوفة أما المستقبل فهو غامض ويمكن المشاركة في صنع أحداثه والتبوء بوقائعه.

إنّ استذكار الوقائع الماضية واسترجاع الأحداث "يأخذ أكثر من بعد، فقد يكون الماضي على شكل وخزات ضمير، وقد يكون على شكل اعتزاز بالنفس لما

حققته الشخصية من انجازات " [٥] وبهذا المعنى فإن ذلك يكون أحد الدوافع التي تدفع الشخصية لتجاوز الراهن والمشاركة في صناعة مستقبل جديد،فاسترجاع الماضي يدفع إلى الاعتبار به وقراءة المستقبل من خلاله "والحقيقة أن من يحكي القصة أو التاريخ يبني نفس تلك الحقائق بإضفاء معنى خاص على الأحداث. والحقائق لا تتحدث عن نفسها في أي من نمطي السرد، بل يتحدث عنها الراوية التي تجمع هذه الأجزاء المتناثرة من الماضي في كيان منطقي متكامل" [٦].

وبهذا المفهوم يتضح لنا أن القصص تتجه نحو العودة إلى "التاريخ والسياسة من خلال وعي ذاتي ينتمي إلى ما وراء الخيال. والمفارقة بعد الحداثية تتمثل في "استخدام واستغلال) التاريخ، وهو ما لم يفكر فيه نيتشه حين أخذ هذا الموضوع في اعتباره. كما يقول رولاند بارت، يتضح لنا أنه ليس هناك شيء طبيعي في أي مكان إلا ما هو

تاريخي في أي مكان" [٧] وفي ضوء هذا فإننا لا يمكن أن نفصل الأحداث اللاحقة عن أحداث ومرجعيات سابقة كان لها الدور الكبير في تكوينها وإنشائها، وتشكل حيزاً في وعي المبدع والقارئ.

وإذا استعار القاص حدثاً تاريخياً من الماضي؛ فإننا نعلم أن لا علاقة له مع أحداث القصة إلا أن القاص وعبر استعارته هذه، يربط أحداث القصة الحالية والحاضرة بأحداث الماضي التاريخي، وهي استعارة الزمن غير التام في الزمن الحاضر، وعلينا ملاحظة الفاصل بين السرد اللاحق، والمسافة الزمنية الفاصلة بين المضارع الخاص بالراوي، وبين الحدث الماضي المسرود، في هذه الحالة يمكن تحديدها بالتواريخ أو تركها [٨] ومن الملاحظ أن معظم القاصين لا يشيرون إلى زمان الحدث بالتحديد، ولكنه معلوم ضمناً وبحسب ثقافة القارئ واطّلاعه.

إن كلّ نصٍ يحيل القارئ إلى مرجعيات أيديولوجية، وتاريخية، ودينية، وواقعية، ومن هنا نبدأ عملية التخيل والتأويل، و"الحكايات الخرافية والشعبية ذات منابع إنسانية أو ثقافية عامة يصعب معها أن نرجعها إلى فاعلية قصديه واعية، مع أنها تجسيد لمحاولات عميقة لفهم الوجود ولبناهُ الرمزية ولاكتناهه واكتناه المعضلات الأساسية التي تواجه الإنسان فيه، ومحاولات لتقديم حلول جذرية الأهمية لهذه المعضلات الوجودية " [٩] ولهذا؛ فإن القاص

يستعين بها باعتبارها الملجأ الذي ساعده على تجاوز واقعه وهي تاريخ مشترك بين المبدع والقارئ لا يمكن إنكاره.

لقد ظهر في فترة ما بعد عام ١٩٧٠ محاولات للاستفادة من الموروث التراثي، وراح بعض الكتاب يستحضرون الشخصيات التاريخية في قصصهم للاستفادة من بعدها التاريخي، ولمحاورة زمنهم عبر هذه الشخصيات وقد نجح البعض في تحويل الشخصيات التراثية إلى شخصيات فنية مقنعة فيما أخفق البعض الآخر[١٠] وكان أول من خاض غمار التجريب معتمداً على التاريخ والتراث جمال أبو حمدان في مجموعة (أحزان كثيرة وثلاثة غزلان) ولو تساءلنا: ما الذي يدفع الكاتب إلى إعادة صياغة التاريخ من جديد؟ فإن الإجابة، ستكون أمراً يسيراً حين نلمس الواقع العربي المختلّ بعد احتلال فلسطين في نكسة حزيران عام١٩٦٧ وما تبعه من يأس أصاب أبناء الأمة العربية ومنهم المبدعون.

إن شدة التناقضات في هذا العصر "وسياسات القمع والانهزام الممارس على الشعوب،جعل أدباءنا يفكرون باستعادة شخصيات تاريخية ينطقونها من خلال الواقع، فمنهم من استنجد بها ومنهم من نسف الحاضر من خلالها ومنهم من رصد إمكانية تعايشها مع الحاضر، لو قدر لها ذلك"[١١] فاليأس والسياسة القمعية والشعور بالإحباط والعجز، دفع المبدعين إلى استعمال أساليب جديدة في التعبير.

لقد ظهر في الأردن قصاصون اعتمدوا على الأحداث التاريخية والحكايا التراثية والخرافية في قصصهم، وأعادوا بناء الحكايات من جديد واستطاعوا تشكيل الإبداع كما يريدون، ليعبروا عن مشاعرهم وأفكارهم، وعما عجزوا عن وصفه وتحديده صراحة، واستحضروا أشخاصاً من التاريخ والتراث بمصادره المختلفة كرموز وإيحاءات.

ومن الأدباء والقصاصين الأردنيين الذين ظهر تأثرهم بالتاريخ والتراث:

جمال أبو حمدان في (أحزان كثيرة وثلاثة غزلان) وهند أبو الشعر في مجموعة (الحصان) و(المجابهة) وأحمد النعيمي في مجموعه (خطوة أخرى) ومفلح العدوان في مجموعاته:(الرحى)و (الدوّاج)(وموت عزرائيل) وإنصاف قلعجي في (النسر في الليلة الأخيرة)و(رعش المدينة) ويحيى القيسي في (رغبات مشروخة) وفايز محمود في (قابيل) وسامية عطعوط في (جدران تمتص الصوت)، وزليخة أبو ريشة في (في الزنزانة)، وفخري قعوار في (حلم حارس ليلى) و(لماذا بكت سوزي كثيراً) و(ممنوع لعب

الشطرنج) (والبرميل) وسليمان الأزرعي في (البابور)، ويوسف ضمرة في (عنقود حامض) وهاشم غرايبة في (قلب المدينة) وجواهر رفايعة في (الغجر والصبية)[١٢] وإبراهيم سكجها في مجموعة(صور مبتداها في يافا) ومفيد نحلة في مجموعة(ليل القوافل) وغيرهم.

سأحلل بداية مجموعة (أحزان كثيرة وثلاثة غزلان) [١٣] للقاص جمال أبو حمدان، إذ إنها تعد أولى المحاولات التجريبية في هذا الملمح.

صدرت الطبعة الأولى من هذه المجموعة عام١٩٧٠م، وقد فوجئ النقاد والدارسون بهذا العمل الإبداعي المتميز؛ إذ كانت نقلة متميزة في عالم الأدب القصصي الأردني ونقلة نوعية في تناول المضامين وكانت أسباب التميز كثيرة فاللغة شاعرية، انتقلت من مجرد وصف الحدث الواقعي إلى محاولة التأثير في القارئ ودفعه إلى المحاكاة والتخيل وإسقاط الأحداث على الواقع.

كانت هذه المجموعة عملاً أدبياً بعيداً عن الحركة الواقعية السائدة آنذاك؛ فهي رؤية وجودية مزجت ما بين الأسطورة والواقع. ولم يتعود الدارسون والكتاب على مثل هذا النوع من الكتابة فهوجم العمل من قبل البعض؛ لأنه – برأيهم-لا يُفهم، وكانت المجموعة فاتحة طريق أمام الجيل الثاني من كتاب القصة القصيرة في الأردن.

وكما أشرت، فإن هذه المجموعة أدهشت القرّاء؛ فلغتها ترقى إلى الشعر وتنقله إلى حالة حالمة عبر تراكيب وأشكال جديدة، اعتمد فيها كاتبها على التاريخ، واستحضر شخوصاً ركّز عليها وبعثها من جديد، وبدا جمال أبو حمدان متأثراً بقصص القرآن كما في قصة(الطوفان) وعلى الموروث التراثي كما في قصة(زرقاء اليمامة)، وفي القصة التي تحمل اسم المجموعة (أحزان كثيرة وثلاثة غزلان) اعتمد الكاتب فيها على قصة سيدنا يوسف.

والملاحظ أن الكاتب استفاد من الماضي بأحداثه وشخوصه ليدين الحاضر"راسماً صورة مستقبلية مظلمة، مركزاً على فشل الإنسان في المواجهة، طارحاً الهروب إلى الماضي حلا" أمام معظم نماذجه، أو مسبقاً إياها في دائرة الصراع والهم الذاتي، وفي أحيانٍ كثيرة،يلجأ إلى التجريد بطريقة لا يستطيع معها إمساك ما يريده" [١٤].

اعتمد أبو حمدان على التاريخ في كل القصص من مثل:"من هنا طريق قيس، وزرقاء اليمامة، وأبو ذر الغفاري وسبارتاكوس" واعتمد على القصص القرآني في قصتي(أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، والطوفان) واستفاد في قصة الطوفان أيضاً من الأسطورة.

ومما يشار إليه، أن الكاتب قد استخدم التاريخ برؤية جديدة، ولم يسرد أعماق التاريخ بتفاصيله بقدر ما اعتمد على حكايات وأقوال، ثم بنى عليها قصصه.

وسأركز على قصة (أبو ذر الغفاري) في مجموعة (أحزان كثيرة وثلاثة غزلان – ص٦٩-٧٢) مدللاً على اتكاء الكاتب على أشخاص من التاريخ، وأقوالهم وبعث الحياة فيهم من جديد.

افتتح جمال أبو حمدان قصته بخروج أبي ذر الغفاري لمخاطبة الناس بعد أن أحسّ بقرب أجله، ووصف الناس في ذلك الزمن بصفاتٍ تدُل على بؤسهم وذلهم: "...فحين أحسّ أبو ذر الغفاري بدنوِّ الأجل، خرج إلى الناس. وكانً أهل المدينة هائمين في أزقتها، محنيي الهامات، منطفئي النظرات، ساغبي الشفاه" (أحزان كثيرة -ص٦٩).

كان وصفُ الناس يدُل على واقعهم الذي يعيشون فيه، وسار أبو ذر إلى مرتفع وصعده وصرخ في الناس (يا قوم). وحين سمعوا صوته جاءوا شادين قاماتهم متهيئين لسماع ما يقوله أبو ذر لهم، لكنّ أبا ذر لاحظ أن القوم يحملون عصيا" منتظرين مواسم الخير:جاء في القصة: "فجاء الرجال، وشدوا قاماتهم، وبرقت عيونهم، وكان بعضهم يتوكأ على عصي غليظة، والبعض الآخر يحملها في يده، في انتظار مواسم الخير، ليهش بها على غنمه" (أحزان كثيرة:ص٦٩).

والملاحظ أن هؤلاء الرجال كانوا ينتظرون الفرج بعد الشدة، واجتمع الأطفال واجتمعت النساء فيما بعد وتحلقوا حول أبي ذر ينتظرون ما يقول لهم. وحين أراد أبو ذر أن يتكلم أحس بعيٍ وحاول النطق إلا أنه لم يستطع:

"وأحسّ أبو ذر الغفاري أنة قد يفقد الموقف...وأن افتقاده القدرة على النطق تجربة قاسية ومهينة، ففتح فمه إلّا أنه تلجلج في القول، وراقب أبو ذر الأعناق فيما كانت آخذة في الارتخاء. وقد أخذ البعض يغرسون نهايات عصيهم في الأرض المشققة "، "أحزان كثيرة:ص٧٠"

والملاحظ أن أبا ذر فقد المقدرة على الكلام، وكان يرمز به إلى غياب الموقف والمنطق الذي يخاطب القائد عن طريقه رعيته، مع ملاحظة إدانة الرعية (الجمهور) حين لاحظ أبو ذر أن أعناقهم مرتخية، وهي دلالة على الذل والمهانة والاستسلام.

ويلاحظ هنا العلاقة بين القائد والرعية..فالقائد فقد القدرة على الكلام، والرعية تنتظر ورأسها آخذٌ في الانحناء.

واستخدم أبو حمدان أسلوب السخرية والتهكم في انتقاده للقائد حين لم يرَ الأطفال من قبل، فظن أنهم ولدوا حين كان معتزلاً الناس طلباً للعلم:

"وكان أبو ذر قد حار، في كيف يبدأ، وماذا يقول لهم(إذ أمضى أيامه الأخيرة في التزود بالعلم في داره، ولم يخرج في الناس متحدثاً)، وازداد ارتباكه، حين طالعته عيون الأطفال المطلة من بين القامات. ولم يكن قد التقى بالأطفال في أزقه المدينة من قبل، فخّمن أنهم ولدوا أثناء عزلته لطلب العلم" (أحزان كثيرة-ص٧٠).

ويلاحظُ هنا أن الكاتب يدين عزلة القائد عن المجموع، فيصوره قد انقطعت به سُبلُ العلاقةِ، وزاد الأُمر تعقيداً ،عيون الأطفال التي كانت تشخص بصرها نحو أبي ذرٍ والأطفال... فالأطفال هم رمز لمستقبل قد يكون مشرقا.

لكن حيرة أبي ذر لم تطلّ، فأثناء وقوفه متلعثماً لا يدري ما يقول، خرج طفل ووقف خلفه وشد رداءه، فسأله، ما به فأجاب الطفل بقوله:"أنا جائع".

لقد حركت هذه الكلمة مشاعر أبي ذر،فأحس بتدفق حار في حنجرته،وكأن الجوع الذي شعر به في قول الطفل أحدث ردّة فعلٍ لديه، حينها استطاع أن يتكلم فقال: "يا قوم"

ورمق الجمع بعينين حادتين،وأعاد:

"يا قوم؟إنني لأعجب لرجلٍ لا يجد القوت في بيته،ولا يخرج في الناس شاهراً سيفه" "أحزان كثيرة وثلاثة غزلان-ص٧١".

إن هذه الكلمة التي قالها أبو ذر قبل مئات السنين،ما زال صداها يتردد حتى يومنا هذا،وهي تشكِّلُ إدانة للفقر والجوع والحاجة، وهي دعوة للثورة ضد الظلم والقهر،والسلطان وقوى الشر.

واكتفى أبو ذر بهذا القول ولم يزد عليه؛ وجده يوجز ما يريد قوله بكل سهولة، وظل يردده على مسامع القوم حتى رأى أن النسوة اختلطن بالرجال، وهذا بحد ذاته دعوة إلى التأكيد على أن النساء يشاركن الرجال في الثورة على الظلم، وحتى الأطفال أيضاً، لكن أبا ذر حين شعر بالتعب أراد الانصراف، لكن القوم ما زالوا ينظرون إلية فأعاد قولته. حينها سمع صوتاً

لصدى سيف سقط وسط الناس لكنه لم يرَ السيف، وهذا يعني أن الرجال لم يعودوا يمتلكون سيوفاً يدافعون بها عن حقوقهم. والصدى حرّك في الناس اندفاعاً وهمساً، وأخذ بعضهم يحرك العصي التي بأيديهم والبعض الآخر يشدُّ عليها بقبضاتهم:

"أخذ أبو ذر الغفاري يشعر بتعب الوقوف، فهمّ بالمغادرة، إلا أن عيون القوم شدته إلى مكانه. فصرخ ثانية معيداً قوله. إلا أنّ حدّ صدى كلمة سيف. سقط في وسط الجمع، ثم أخذ ينتشر فوق رؤوسهم. وترامت إلى مسامع أبي ذر الغفاري أصداء تهامسهم""أحزان كثيرة-ص٧٢).

ولم ير أبو ذر في الناس إلا الهمس وتحريك العصي وانتظروا ليقول شيئاً عن العصي أو الحجارة لكنه لم يقلْ وكأن الكاتب ينتقد الناس بإلحاحهم إلى سماع الأقوال دون أن يفعلوا شيئاً.

وردّدَ كلمته، إلاّ أن القوم تبعثروا في كل الاتجاهات قبل أن يكمل وهذا يدُل على أن الحال بقي على ما هو عليه.

بعدها...غاب أبو ذر وبقي الناس ينتظرون عودته بكل غباء.

"انتظر القوم عودة أبي ذر الغفاري على عتبات بيوتهم...وانتظروا،حتى دب فيهم النعاس، فناموا على العتبات""أحزان كثيرة-ص٧٢".

إن الكاتب يدين الرعية-الأمة – لتقاعسهم واتكاليتهم وعجزهم عن تغيير واقعهم، وهم ينتظرون عودة أبي ذر الذي لن يعود مرةً ثانية. وقد ناموا على العتبات وتعبوا من الانتظار وهم ينتظرون عودته ؛ فالانتظار الطويل على العتبات يشكل المخرج الوحيد للمعاناة الراهنة، وهذا دلالة على يأس الكاتب وسخريته من الناس وتألمه من أجلهم.

هذه قصة (أبو ذر الغفاري) لجمال أبو حمدان، نهل فيها من معين التاريخ، وبثّ الحياة في شخصية تاريخية غابت منذ مئات السنين، لكن حضورها ما زال قائماً بيننا، والكلمات ما زالت تتردد في مسامعنا وبهذا استطاع جمال أبو حمدان عبر شخصية أبي ذر تشكيل رؤية وثيقة الصلة باللحظة التاريخية الراهنة وأحداثها ماثلة بيننا.

وفي مجموعة "الدوّاج " (١٥) للقاص مفلح العدوان، يبدو الكاتب متأثراً بالوقائع التاريخية خصوصاً في قصة((ثلاثة طيور)) من المجموعة عينها.

فالقصة تدور حول شهداء مؤتة الذين بشر الرسول عليه السلام باستشهادهم، فقتلوا الواحدُ تلو الآخر، وكان الرسول عليه السلام قد قال لأصحابه: أنه يرى جعفر بن أبي طالب له جناحان يطير بهما في الجنة حيث يشاء.

لقد استفاد مفلح العدوان في هذه القصة من أحداث معركة مؤتة وصاغها بأسلوب جديد.

يقول مفلح:

" ابتسمت مؤتة حين رأت الطائر يحلّق في سمائها...

أما حارس مسجدها فكان منهمكاً في تفقد الأضرحة داخل المبنى بحسب قربها من محراب الشمس.

زيد؛ قاتل حتى عانقته الجراح ثم قتل!!

الثاني؛ زفّته الملائكة بعرسٍ حين حاصره الموت بين الأعداء وكان عبد الله!! أما الثالث... فالويل لي...لقد اختفى!!

ركض باتجاه الباب ونظر إلى الخارج...لا أثر للّصوص!! ".

" الدوّاج، قصة(ثلاثة طيور) ص٢٦ ".

فمن الملاحظ أن الكاتب يعيد كتابة القصة بأسلوب جديد ولكني أجد أنه أضفى عليه من قريحته الإبداعية، فامتلك المتعة، ووظف لحظة الإدهاش.

ثم يتابع مفلح القصة:

" همس الشرطي في أذن الحارس:

-إمّا إنك بعت جعفر للسيّاح، أو أن لصوص الآثار والتحف سرقوه..فما تقول؟

قال الحارس:

-لدي فكرة...لم يرَ القبر مفتوحاً أحد إلاّي وأنت، فما الذي يمنع من أن تغلق القبر على(لاشيء) ونعلّق القضية!!

أجاب الشرطي:

-هذا أمر حسن!!

وجاء السُياح...

-رأوا ثلاثة قبور مغلقة داخل سياج المبنى!!

• •

نظرت مؤتة إلى أعلى...

شاهدتْ ثلاثة طيور بأجنحة مخضبّة تحلّق مبتعدة باتجاه عين السماء...فابتسمت، ثم بكت!! ". " الدوّاج-ص٣٠-٣١".

أخرج مفلح الموتى من قبورهم، وجعلهم يتحاورون بأصواتِ مسموعة، لكنهم كانوا حريصين على ألا يسمعهم حارس الأضرحة المشغول بالبحث عن ضريح هجره صاحبه، فظن أنه سُرق، ولكن يكتشف في النهاية أن القبور مغلقة، وأصحابها طاروا في سماء المكان.

لقد وظف القاص الأحداث التاريخية والأقوال المأثورة وأعادنا إلى أحداث معركة مؤتة المعروفة ولكن بأسلوب جديد شيق.

وكذلك فعل في مجموعة" موت عزرائيل"[١٦]، إذْ إن كل قصص المجموعة تنهل من التاريخ، وتعيد بعث شخصياته من جديد.

وفي قصة (مفاتيح عمر)، استلهم الكاتب قصة عمر بن الخطاب حيث دخل بيت المقدس، وهو يقود بعيراً يركب عليه خادمه، مما أثار استغراب سكان المدينة...! وحين عرفوا الأمر سلّموه مفاتيح المدينة دون قتال،يقول القاص:

" الراكب، والراجل...والبعير بينهما!

مسافة ويتغيّر المقام؛ يصير الراجل راكباً، والراكب راجلاً، والبعير باقٍ بينهما شاهداً على نبض قلبيهما، وعلى هذيانات روحيهما!

-مدينة تسلم مفاتيحها لغير أبنائها، مدينة عاهرة!)

قال عمر !!

عوى الذئب...

قريباً من أبواب المدينة سمعا العواء!

والذئب إذا عوى أمام باب مدينة فستضيع مفاتيحها وسيجتاحها الهوان.... ". " موت عزرائيل-ص ٨٢".

ونلحظ أن القاص لا يترك أحداث القصة تسيّره، بل هو يسيِّرها كيفما يشاء مع المحافظة على جوهرها، وتصلحُ أن تكون هذه القصص ذات مغزى تعليمي وتثقيفي.

ويتابع الكاتب:

" بكى...

كانوا ثلاثة: هو، والعبد، والبعير!

صاروا أربعة: هو، والعبد، والبعير، والمفاتيح!

الآن...لا أحد إلاّه أمام الأبواب بينما المفاتيح يلهو بها غيره...

أقترب من المدينة.

صار عواء الذئب أقرب من لهاثه، ورأى العبد يغلق أبواب المدينة أمام وجهه بمفاتيحه!

عوى الذئب...

وصفّق أهل المدينة للعبد وهم يصرخون: (يحيا عمر!) ".

" موت عزرائيل-ص ٨٤ ".

في المقطع السابق نجد أن القاص، يقارن بين الماضي – ماضي عمر- والواقع الذي يعيش فيه حاضرنا.

إن كلماته أسواطٌ تلهبُ صدورنا وعقولنا، يثير انتباهنا وفزعنا من هول الفاجعة، فقد سُلّمت المفاتيح إلى عمر حين كان يقود بعيره، أما اليوم..! فالأبواب موصده في وجه من يقوم مقام عمر ووجوهنا أيضا..! فالمفاتيح والمدينة والبعير ونحن.... يلهو بها الأعداء.

لقد استطاع مفلح أن ينقلنا إلى الماضي عبر أحداث هذه القصة، متصوراً عمر وهو يتسلم مفاتيح المدينة دون قتال، وُتذكرنا بعمر حينما كان يقود البعير عندما جاء دور الخادم في الركوب، وتحيلنا إلى الواقع التعس الذي ضاعت فيه المفاتيح والمساجد والكرامة.

وقد تناول جمال أبو حمدان موضوع التاريخ في قصصه المنشورة قبل أعوام قليلة، ففي مجموعة " مملكة النمل " [١٧]، يجد الدارس أن معظم القصص تمتح من أحداث التاريخ، وفي قصة (كشف التاريخ في ذكر المفاتيح) من المجموعة نفسها، يعيد القاص كتابة أحداث العرب في الأندلس، ويذكرنا بابي عبد الله الصغير حين أضاع مفاتيح المدينة وخرج صاغراً هو ومن بقي من قومه:

" حدثني شخص التقيت به صدفة، وما عدت أذكر اسمه، وإن كنت أذكر بعض ملامحه، قال:

كنت أمر بمحض الصدفة من أمام مخدع الملك عبدا لله الصغير، آخر ملوك الطوائف في الزمن الغابر، وأول ملوك الطوائف في الزمن الحاضر. حيث هبت به أمه مؤنبة صارخة فيه: أبكِ ملكا مضاعاً لم تحافظ عليه. وسمعت نشيجه يختلط بصوت صرختها، فتريثت قليلاً عند الباب، حتى ذاب النشيج في الصمتِ. وأظن أن أمه (وهذا لم تذكره كل الكتب السابقة، ولن تذكرة الكتب اللاحقة)قد تحركت فيها لواعج الأمومة، فأخذت رأسه على حضنها، وراحت تهدهده حتى أغفى، في انتظار طلة الفجر، حيث ستدق الأبواب جيوش إيزابيلا ملكة قشتالا، وصديقها الملك فرديناند، لاستلام مفتاح غرناطة من آخر ملوك الطوائف ". " مملكة النمل-قصة-كشف التاريخ في ذكر المفاتيح-ص ٤١-٤٢".

إن هذه القصة كغيرها من قصص جمال أبو حمدان، تعيد بعث شخصيات عاشت منذ مئات السنين، ولم يكن الهدف من ذكر هذه الشخصيات تمجيدها، إنما كان لأخذ العبرة منها، والاستفادة منها في زمننا الحاضر، فغرناطة تذكرنا بالقدس وبغداد وبأحوالنا جميعها، لعلنا نتجاوز جراحنا وآلامنا.

وكذلك هي قصص (حلم عروة بن الورد) و(الشعرة والسيف)، من مجموعة " مكان أمام البحر " [١٨] للكاتب نفسه.

ولا بُدّ من الالتفات إلى القاص أحمد النعيمي في مجموعة " خطوة أخرى " [١٩]. ففي هذه المجموعة(•)، يستلهم القاص أحداث الماضي ليستشرف آفاق المستقبل، فيوظف التراث ويوقظ عبد الله بن المقفع من رقُاده بعدما يجمعه من بقايا الأدخنة والشواء والعظام، ويستخرجه من القِدر الكبير الذي اُلقي فيه وهو حي.

يطالعنا القاص أحمد النعيمي في قصة(المبدع والتنور) من مجموعة(خطوة أخرى)، بقضية هامة، ألا وهو موقف السلطة في أي زمان من المثقف والمبدع، وفي هذه القصة وظف القاص التراث لترجع ذاكرتنا إلى الماضي، وقصة عبدالله بن المقفع الذي تعرض لأشد أنواع التعذيب والقهر النفسي والجسدي في زمنه، فقد قُطعت أجزاؤه ورُمي بها في نارٍ متوقدة، وهو لا يزال على قيد الحياة ينظر إلى أطرافه وهي تحترق.

قادتنا القصة إلى التنكيل والتعذيب الذي تعرض له ابن المقفع، على يدي سفيان بن معاوية المهلبي عامل المنصور على البصرة، قام سفيان بن معاوية بتقطيع أعضاء ابن المقفع قطعة قطعة.. ورمى بها في النار والرجل ينظر إلى نفسه وجسده وهما يحترقان، من الداخل والخارج وفي محاولة لتعذيب روحه قبل تعذيب جسده.

وتطرّق القاص في قصته إلى فكرة قد تكون غائبة عنا ألا وهي التعذيب(بالتدريج)، وهذا يعدّ من أقسى أنواع التعذيب على هذه الأرض وبعد ذلك الحرق بالنار لأنه لا يعاقب بالنار إلا رب النار. يقول القاص:

" نار...نار

(اليد اليمنى)

يقطعها ويلقيها في التنور

(اليد اليسرى)

ويقطعها بعصبية

أشعلوها أكثر.. أكثر..(القدم اليمنى) ويقطعها..

(القدم اليسرى) ويقطعها..؟!

(أنا سفيان بن معاوية المهلبي..) لا استتابة بعد اليوم، لا إجارة بعد اليوم.. ويقطع.. يقطع"، " خطوة أخرى، قصة: المبدع والتنور، ص٢٤ ".

ويكرر القاص مشهد التعذيب في قصته محاولاً توصيل معلومة بأن القهر يتكرر على مدى الزمان، والعقاب موجود في وقتنا الراهن وإن اختلفت الأساليب تبعاً لاختلاف طبيعة الحياة.

وإذا كان القتل موجوداً منذ أن خلق الله الأرض فإننا نلحظ تكرار ذلك في العصور العربية والإسلامية الزاهرة..؟! أي منذ ما يزيد على ألف عام، فقتل ابن المقفع لقاء فكره الذي لم يخش التعبير عنه، ولو تساءلنا: هل ما يزال التنكيل والتعذيب مستمراً في وطننا العربي حتى هذه اللحظة؟ وهل ما زالت الأجيال العربية تعاني من المساس بحريتها الفكرية والشخصية حتى الآن؟! وهل يحق لأي كان التنكيل بأي إنسان لأنه أعمل عقله وتجرأ في قوله؟! مع أن إطلاق الأحكام قد يكون بها الإنسان مخطئاً وقد يكون مصيباً؟!! أجل!! ما

زال عالمُنا (بضم الميم وفتح اللام) يعاني من القهر والتضييق على فكر الفرد وقتل ذاته المبدعة مع اختلاف الأزمان وتنوع أساليب القتل.

يقول القاص على لسان عامل البصرة سفيان بن معاوية المهلبي:

((ويأمر بإشعال النار... ولأصرحنّ بما جرى لأجيال من بعدي غير عابئ ولا مكترث. زيدوا النار حطباً..)) (خطوة أخرى-ص ٢٣)).

كانت تلك الحادثة المؤلمة وصمة عار في ضمير الأمة حتى هذه اللحظة، إن ما حدث لابن المقفع، لم يكن يُحسب له أي حساب للأجيال الآتية فسجّل التاريخ ذلك بلا أدنى رحمة، والتاريخ لا يرحم.

وصّور القاص أحمد النعيمي السلطة بمنزلة الإله الذي يعاقب المخطئين؛ فالوالي سفيان المهلبي تحكم في مصير ابن المقفع، وعذبه في الأرض، كما يعذب الله المخطئين في الآخرة. وكان ابن المقفع قد اتهم بالزندقة ولذلك فإنه- بحسب قول القاص- لن ينجو من العذاب لا في الأرض ولا في السماء.

وتنقلنا القصة عبر واقعها المؤلم إلى تحسس إبداعات الآخرين، فقد يجد المفكر مبرراً للقول والتعبير عن الرأي، وقد يكون التعبير فيه الكثير من الانتقاد، فهل يطلب منه دفع أفكاره والتعبير عنها أم يحبسها في نفسه؟! هذا يذكرني بقول الحجاج: من تكلم قتلناه، ومن سكت مات بدائه غماً.

وتقودنا الحكاية إلى إشكالية العلاقة بين المثقف والسلطة، وهذا يدعونا للتساؤل: أليس المبدع ضمير أمته ويدافع عن قضاياها؟! أم أن السلطة تدافع عن حقوق المستضعفين من رعاياها ضد السلطة ذاتها؟! فلا يمكن والحال كذلك، أن نغفل دور المبدع والمفكر في الدفاع

عن قضايا أمته، إن المثقف نبض الأمة وهو سمعها وبصرها وعقلها وروحها فلماذا يقطع لسانه ونحطِّم جمجمته؟!

ويتابع القاص:

(ويبدأ تكسير الجمجمة). ويمعن بالتكسير أكثر...ويمعن أكثر، إلى أن يقول بعدما ألقاه في التنور صائحاً (لا استتابة، لا إجارة، لا وفاء...)، ثم يطير ليروي للمنصور ما كان من أمر ابن المقفع.

لقد نقلنا القاص النعيمي عبر هذه القصة من خلال الموروث التاريخي، من الخاص إلى العام ومن الماضي إلى الحاضر، فالحادثة وقعت منذ زمن لكنه أعاد صياغتها في هذه القصة فأبدع ونقل لنا صوره مقززة للنفس عبر محادثة تاريخية حقيقية، حدثت مع صاحب كليلة ودمنة الذي يُعد من عيون الأدب العربي.

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى الدور الذي يمكن أن يقوم به المبدع في توجيه الآراء والأفكار ومحاولة التأثير بالآخرين، ولا يجوز بأي حال تهميش دور المبدعين والمفكرين بل الواجب احترام الرأي والرأي الآخر للوصول إلى الحقيقة.

واللافت في هذه القصة هو إصرار الوالي على انتزاع الاعتراف من ابن المقفع انتزاعاً، على الرغم من أن حالته قد وصلت إلى النهاية فأشلاؤه مقطّعة تحترق، ودماؤه نازفة، وهذا الإصرار من الوالي، فيه الكثير من القهر والاستلاب والتحقير لأنه في النهاية سيؤول إلى الموت المحتوم وهذا ما يريده.

يقول القاص:

" نار التنور حامية..حاميه

ما من كتاب زندقة إلا وأصله أنت يا ابن المقفع....

ويهشم الأسنان.......

من أين أتيت بصيغة الأمان؟؟

ويقطع اللسان... ". " خطوة أخرى- ص٢٥".

إن قطع لسان المبدع يعني اجتثاث الحرية الفردية والقومية، والعقلية والمصيرية، التي تسعى الأمم إلى تحقيقها والتحليق بها، فالقصة لها مغزى يقول: أنه لا بد من رفع الحصار عن المفكرين والمبدعين، وعلينا ألاّ ننظر للإبداع على أنه تمرد ضد السلطة والحكم، بل هو السند القوي الذي يحرر الإنسان من العبودية والتبعية والخوف.

لقد سبق جمال أبو حمدان كّتاب جيله في التأثر بالتراث واستدعاء التاريخ، وكان أول من ولج هذا الميدان ووظفه في قصصه، لكن الأمر لم ينته عند هذا فقد جاء من بعده كتّابٌ أفادوا من تجربته وزادوا عليها.

• **الهوامش**

(١) وجيه فانوس:مخاطبات من الضفة الأخرى للنقد الأدبي، اتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت٢٠٠١ ص ١٠٦

(٢) جيرار جينيت:عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب٢٠٠٠، ص(١٠٦- ١٠٧)

(٣) بيتر بروكر:الحداثة وما بعد الحداثة:ترجمة:عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي،أبو ظبي- الامارات١٩٩٥-ص٣٧٧.

(٤) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٨٩/ص٢٢

(٥) احمد حمد النعيمي:- إيقاع الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان ٢٠٠٤.ص٢٢.

(٦) بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق/ ص٣٧٨

(٧) بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق ص٣٨١.

(٨) انظر:انريكي أندرسون انبرت:القصة القصيرة:التطبيق والتقنية،ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠م، ص٢٧٨.

(٩) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجّلي، دار العلم للملايين بيروت- لبنان١٩٧٩،

ص ١٢٥-١٢٦.

(١٠) انظر محمود شقير: مختارات من القصة القصيرة الفلسطينية: دار الكندي للنشر والتوزيع،إربد- الأردن،٢٠٠٢،ص١١-١٢.

(١١) امتنان الصمادي: زكريا تامر والقصة القصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن ١٩٩٥، ص١٠٥.

(١٢) انظر:غسان عبد الخالق: أثر التراث المحلي والعربي والإصلاحي في القصة القصيرة في الأردن: أوراق ملتقى عمان الثقافي الثاني: القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة القصيرة:١٩٩٤، ص١٥٥-١٦٣.

(١٣) جمال أبو حمدان: أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، الطبعة الثانية،مكتبة برهومة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن-١٩٩٥

(١٤) عبد الله رضوان:البنِى السرديّة، مرجع سابق ص(٩١).

(١٥) مفلح العدوان: الدوّاج،(قصص)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٦م.

(١٦) مفلح العدوان: موت عزرائيل(قصص)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان ٢٠٠٠م.

(١٧) جمال أبو حمدان: مملكة النمل(قصص)، منشورات وزارة الثقافة، عمان ١٩٩٨م.

(١٨) جمال أبو حمدان: مكان أمام البحر(قصص)، دار أزمنة، عمان ١٩٩٣م.

(١٩) أحمد النعيمي: خطوة أخرى (قصص)، الطبعة الثانية، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان ٢٠٠٢م.

الفصل الخامس

السرد النسوي

- أشكال السرد ووظائف السارد - د. يحيى عبابنة
- أسئلة الكتابة النسائية - نعمة خالد
- المتلقي والسرد النسوي - فضيلة الفاروق
- اشكالية السرد النسوي - جميلة عمايرة

أشكال السرد ووظائف السارد
مداخلة مع السرد النسوي

• د. يحيى عبابنة

ينبغي التساؤل قبل الحديث عن موضوع هذه الدراسة عمّا إذا كان الحديث عن سرديات نسوية يعَدُّ أمراً مقبولاً أو لائقا من الناحية العلمية البحتة؟ فهل ينبغي دراسة سرديات القاصة المرأة بصورة مجتزأة وعزلها عن الفعل السردي العام؟ وهل يعدُّ هذا الفصل تخصيصاً للمرأة يدخل في باب الاهتمام؟ أم إنه انتقاص من قدرتها على ممارسة الكتابة السردية كالرجل سواء بسواء؟ وللإجابة عن هذا السؤال لا بدّ من التصريح بقضيتين مهمَّتين في هذا السياق: الأولى أنني من الذين يؤمنون بقوة بأن الجنسوية لا يمكن لها الدخول في دراسات الإبداع؛ لأنَّ العملية الإبداعية لا تحكمها الفيزياء أو الفسيولوجيا من حيث القدرة على التواصل التي يمكن أن يفرضها الباث/المبدع مع الطرف المهم الثاني من أطراف العملية الإبداعية وهو المتلقي. والثانية هي أنّ المرأة باتت مفتونة بالاضطهاد ومسكونة بهاجس الخوف منه، ولذا فإننا نراها تبحث عن معين لها لاختراق ما ترى أنَّه الحاجز الحديدي الذي فرضه الرجل على عالمها، وجعلها حبيسة بين جدرانه، ولذا فإنّ ضغطها قد تواصل عبر السنوات الفائتة التي فرضت فيها العولمة على العالم الذي ننتمي إليه أن يعنى بشؤون المرأة أو ما يسمّى حق المرأة، فراحت تطالب بما يدعونه (الكوتا) النسائية، حتى في البرلمان، والذي نخشاه من هذا الأمر هو أن تركن المرأة نفسها إلى حالة من الديسليكا الفكرية التي تجعلها تطالب بإثبات نفسها بعيداً عن قدراتها التي لا تقلُّ عن قدرات الرجل في جميع المجالات، بما فيها أركان العملية الإبداعية: المبدع/المبدعة، والمتلقي/المتلقية، والناقد أو الناقدة، ولهذا فقد

رأت هذه الدراسة ألا تكون مباشرة في اختيار عنوانها، مما يعني أنَّها فجة تشير إلى الجنس، بل رأت أنْ تبحث ما يتعلق بخصوصية تتعلق بالعملية السردية إثبات أن القدرات لا تختلف وفقاً لجنس المبدع.

وعلى هذا فالهدف الذي هدفت إليه هذه الدراسة علمي في حدِّ ذاته فيما يخصُّ النظرة إلى الجنس باعتبار أن المرأة مشاركةٌ الرجل في جميع مناحي العمل الإبداعي دون أدنى محاولة لإثبات التميّز لأحد الجنسين، كما أنها لن تعنى بإطلاق أحكام تدريجية مستندة إلى المجاملة.

ولما كانت الساحة الإبداعية في الأردن قد شهدت نشراً للأعمال الإبداعية النسوية انطلاقاً من الرغبة المبيتة في الإثبات للآخر أننا معنيون بقضايا المرأة وفرضها في كل مظاهر الواقع المعيش، ولم تتمكَّن بعد من تمييز العمل الناجز من غيره بسبب حداثة التجربة الإبداعية نسبياً، أي أنَّ المدى الزماني لتجربة المرأة الأردنية في حقل القصة لم يصل إلى مرحلة الفرز النهائي إنْ جاز التعبير، لمّا كان هذا، فقد وجدت أنّ من الخير أن ألجأ إلى نصوص منتقاة عشوائياً، ولا دخل لهذه الدراسة في انتقائها، وقد وجدت في بعض الأعمال النسوية مادّة معقولة لتقوم هذه الدراسة عليها، وأعني بذلك تلك الأعمال المنشورة في النشرة الموسومة "تجليات الصوت المنفرد/مختارات من القصة القصيرة الأردنية".

وقد وجدت أن هذه المختارات تضمّ عددا طيباً من النصوص التي أبدعتها أقلام نسائية، ولم أشأ أن يكون خوضي فيها منطلقاً من منطلقات جنسوية، فلم أعنَ بشيء من قضايا المرأة أو هواجس حياتها، بل وضعت نصب عيني محاولة إثبات أنّ السرد في الحياة لا يخضع للجنس، وأعتقد أنَّ هذا أمر علمي يستند إلى عدم التمييز الجنسي في الفعل اللغوي الأدبي.

وأما أهم القضايا التي سعت هذه الدراسة إلى أن تقول فيها شيئاً، فهي:

١- أشكال السرد.

٢- وظائف السارد.

ويندرج هذان المفهومان تحت باب علم السرد وهو العلم الذي يهتمُّ بدراسة القصّ واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلّق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقّيه، ويعدُّ علم السرد (Narrotology) أحد تفريعات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في دراسات كلود-

ليفي شتراوس، ثمَّ تنامى هذا الحقل في أعمال تالية للناقدين البنيويين، من أمثال تودوروف وجريماس وجيرالد برنسن، ثمّ تعرَّض لكثير من التغييرات التي فرضتها تيارات فكرية ونقدية أخرى جاءت تحت مظلة ما بعد البنيوية كما في أعمال الناقد الفرنسي (رولان بارت) أو من خلال تفعيل المذهب الماركسي أو ما يعرف أحياناً بما بعد الماركسية، كما في أعمال الأمريكي فريدريك جيمسون، وكان شتراوس رائداً للبحث السردي حين بحث الأسطورة من منظور بنيوي انطلاقاً من النظرية اللغوية التي أرسى قواعدها العالم اللغوي السويسري فرديناند دو سوسير، ولا مجا هنا للحديث عن دراسة الأسطورة أو تقسيمها إلى البعدين العالمي والمحلي عنده[١].

وقبل أن نبدأ بتفصيل هذه القضايا، نشير إلى أنَّ القصة القصيرة بسبب قصرها وتركيزها تمثِّل الشكل الأكثر فائدة الذي بقي الأدب يحتفظ به حتى الآن، وتستهدف القصة القصيرة لحظة صدق غير محدَّدة، وليست لحظة الصدق الوحيدة؛ لأنَّ القصَّة القصيرة لا تتعامل بالمتراكمات[٢]، كما أنَّ كتابة القصة عمل خاصٌّ وتركيز للطاقة، ولكنها تزداد قوة مع الرغبة في إمتاع الآخرين الذين سيطالبون بعدها بالكثير إذا استطاع المؤلف أن يقدِّم سرداً جيداً[٣].

كما ينبغي أن يهتمّ القاص أو الروائي بتوظيف السرد بمستويات مختلفة تتناسب والعمل الذي يريد منه أن يتفاعل مع القارئ ويصنع التواصل معه، فالقصة وفقاً لتعبير الناقدة (ويلتي) تتصرَّف وتجتاز حركات تترك آثاراً نتحسسها شكلاً.

على أنّه ينبغي أن نؤكد قضية مهمّة يركز عليها المبدعون، وهي أنَّهم لا يمانعون من توظيف كثير من تراكمات تقنيات السرد المختلفة المتوارثة من الأجيال الماضية والمبتدعة حديثاً، ولعلّ السبب في هذا هو أننا لا نستطيع الهروب من قالب الحكاية والحاكي والمحكي وفقاً لتعبير (سوزان لوهافر)[٤].

ومعنى هذا التقديم أنَّ الدراسة لن تسعى إلى الوصول إلى قراءة أيديولوجية لمكونات السارد أو الاستعانة بإضاءات خارجية متعلقة بثقافة الكاتبات، فليس من همِّها أن تتبنّى قضية تتعلق بالبعد الجنسوي للمبدعات، كما لن تلجأ إلى إصدار الأحكام المتعلقة بقراءات الخطاب التي حددها الذين يتعاملون مع السرد بالقراءات الاجتماعية أو السياسية والقراءة السيكولوجية، زيادة على القراءة الأيديولوجية[٥].

١ - أشكال السرد في الأعمال المختارة:

ويتعلق الحديث عن أشكال السرد بزمن السرد القصصي، كما تتعلَّق دراسة عملية السرد بالطرف المنتج للسرد القصصي[٦]، ولذا فإننا سنقسم زمن السرد القصصي إلى قسمين وسنتلمس كيف وجد هذان القسمان في عينة الدراسة:

أ- السرد التابع:

وهو السرد الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حدثت قبل زمن السرد، بأن يروي أحداثاً ماضيةً بعد وقوعها، وهذا هو النمط التقليديٍ للسرد بصيغة الماضي، وهو النوع الأكثر انتشاراً على الإطلاق[٧].

وقد استغرق هذا النوع معظم مساحة الأعمال السردية التي قامت عليها هذه الدراسة، ومن الأمثلة عليه:

- جاء في قصة "زيارة ماطرة إلى معبد سامية عشتروت" قول السارد: "مدَّت نهاد يدها إلى جرس الباب، وسرعان ما أصابتها الدهشة. ابتسمت ابتسامة رعب ساخرة، الجرس يشبه الفم المغلق.. لربما أغضب صاحبة الدار صوته الرنان المزعج، فأحكمت رتاجه "بالشارتيتون". حاولت تصنُّع الضحك، فلم تفلح، ضغطت على الزر بحذر، فلم تسمع صوتاً أو حشرجة. لا زالت هناء تعتصر باقة الزهور بين أصابعها بحرصٍ شديد، وهي تحاول إعادة مفتاح سيارتها إلى الحقيبة الجلدية المليئة بالأوراق؛ بدنها ينتفض من البرد"[٨].

فهذا السرد من النوع الشائع في أساليب السرد التقليدية التي حافظت عليه السرديات في كتابة القصة في جميع الأماكن التي أنتجت مثل هذا السرد الذي يزوِّدنا بالبعد الحكائي، بل إنه الأكثر قدرة من بين أشكال السرد على المحافظة على البعد الحكائي؛ لأنَّ الأشكال الأخرى تكاد تنحو بهذا البعد إلى أشكال تعبيرية قد تقصي القصة عن مسارها أحيانا، ومن الملاحظ أن رجاء أبو غزالة لم تراوح بين هذا الشكل وشكل آخر من أشكال السرد، إلا في جمل محدودة، لم تخرج النص عن البعد الحكائي المشار إليه.

- ومثل هذا البعد في قصة تريز حداد: "في صباح أحد الأيام أفقت لأجد أمي قد تركت المنزل، وأبي كالعادة لا يعود إلا في منتصف الليل، وتصاعدت الدماء إلى رأسي، صراع

رهيب في نفسي، الامتحانات على الأبواب، ولا أحد يرحمني، وانطلقت على غير هدى، أجول شوارع المدينة، قررت أن لا أذهب للمدرسة ذلك اليوم، فأنا أعاني صراعاً نفسياً، ولا أستطيع أن أؤدّي واجباتي داخل الصف، واندفعت إلى الشارع الطويل أتأمّل واجهات المحالّ التجارية أبحث عن لا شيء..."(٩) فهذا النص الذي يحفل بالأفعال الماضية يسرد لنا قصة مشكلة الساردة التي شاء القدر أن تجعلها ظروفها في بيت مضطرب، والعلاقة بين أبيها وأمّها لم تكن طبيعية، وقد استمرّت بعد ذلك تسرد أحداث القصة وكيف أنها قابلت الأستاذ عمر الذي كان يدرسها، وقد ارتضت له أن يقوم بدور المصلح الاجتماعي وأشركت معه خطيبته في حلّ الإشكال البيتي بين الأم والأب، فيما تولّدت رغبة خفية عند الشخصية المحورية في القصة، مما شحنها ببعد سيكولوجي، فقد أعجبت بهذه الشخصية، وعملت على إحباط مشروع اقترانه بخطيبته، ولكنه في النهاية، قدَّم لها العلاقة الطبيعية، ولكن بين أبويها، كما قدَّم لهل صورة العلاقة المتينة التي يجب أن تربط بين الزوجين، عندما شعرت بأن الأستاذ وزوجته كانا على دراية بما كانت تدبّر من حيل في سبيل تخريب حياتهما.

- ولا يتوقف الأمر على تلك القصص التي كان السارد فيها من النوع الغريب عن الحكاية، ونعني به الراوي الذي يتَّخذ مسيرة ذاتية مستقلّة عن الحكاية التي يسرد أحداثها، وتكون الحكاية منسوبة إلى ضمير الغائب أو من هو في مقامه[١٠]، بل تعدّى الأمر إلى النوع الآخر وهو السارد المتضمن في الحكاية، ونعني به الراوي الحاضر على أنّه شخصية من شخصيات الحكاية التي يروي أحداثها، وهو سرد يلجأ إلى ضمير المتكلِّم في أداء فعله السردي على مساحة الرواية[١١]، ففي قصة القضية لهند أبو الشعر سيطر ضمير السارد الأنا على معظم القصة، ومن ذلك: "قررت أن أتعرَّف إليها بأيّ ثمن، أنتحل أيَّ عذرٍ، أتلبَّسُ أيَّ شخصية، المهم أن أواجهها، وأكشف سرَّ تعلُّقه القديم بها، اعترف لي بالأمس بأنَّه أحبَّها قبل أن نتقابل، يحتفظ بصورتها التي نشرتها الصحف قبل أيّام، تملَّصَ في البداية، قال بإنه يحتفظ بالصحيفة ليقرأ المحاضرة.. أحس بأنه لم يقنعني.. اضطرب وهو يتحدّث عن نجاحها القانوني، لكنه انهار أخيراً، واعترف لي بصوت ضعيف بأنه أحبها ذات يوم بعيد...."[١٢]، فعلى الرغم مما يبدو أنه سرد منولوجي، وهو كذلك، فإنَّ شكل السرد لم يخرج البتة عن السرد التابع الذي سيطر على معظم مساحة السرد في القصة التي سيطرت عليها الرغبة المسبقة في افتعال مسألة من المسائل التي تمسّ الحياة

الاجتماعية للمرأة في علاقتها مع الزوج، عندما تكون المرأة مسكونة بهاجس المقارنة بينها وبين امرأة أخرى تستطيع هي أن تفتعلها وتصنع سياقاً لها داخل كينونتها(١٣).

ب- السرد المتقدِّم

وهو سرد استطلاعيّ، وغالباً ما يكون بصيغة المستقبل، ويد من أكثر أشكال السرد ندرة في تاريخ الأدب، كأن يقول السارد: سأقابل الرئيس غداً، وسأعرِّفه بقدراتي الخاصة، سأجعله يعرف من أنا وكيف يكون الإخلاص مقترناً بالإنجاز، سأستحوذ على ثقته. وينبغي الاحتراس من أنَّه ليس جميع ما يروى يمكن أن يكون صالحاً للتمثيل على هذا النوع من السرد، فقصص الخيال العلمي تقوم على توهُّم أحداث تجري في المستقبل(١٤)، فقد يسرد السار أحداثاً وقعت في القرن الرابع والعشرين، وهو زمن استباقي من حيث الكينونة الزمانية، وأحداثه لم تقع بعد، ولكن نوع السرد فيه غالباً ما يكون من نوع السرد التابع، لأنّه يروي كما لو كانت الأحداث قد وقعت بالفعل، أو أنَّها تقع في زمن السرد نفسه..

ومن الأمثلة التي استغلت هذا النوع من السرد قصة "الأرصفة.. وقصص أخرى" لـ"مريم جبر فريحات" التي استثمرت الزمن الحاضر في نقل أحداث القصة إلى حدث يمكن متابعته على المستوى الفني دون أي اختزال للبعد الحكائي الذي أفضى على القصة حضوراً حكائياً جميلاً مع إقصاء اللغة التقليدية، فهي تقول في بعض مفاصل قصَّتها: "كلمة بين فاصلتين، وينهار الوقت لحظة لحظة، وقت الجنون القبيح في الفراش الغريب حيث تتتالى الانكسارات، و"تهجى" الأسماء الحبيبة، وقت الاعتراف بوشم الصدر، حيث لا ارتجاف أمام نافذة للمغامرة، ولا رعب يدقُّ الباب، ووقت الرجل الذي فكّر في الجدار وحيداً.."(١٥) ثمَّ يمضي السارد في المراوحة بين المنولوج الدرامي ولغة الشعر والبعد الحكائي المعتمد على قصة الفكرة التي تفضي إلى بعد أيديولوجي، يحتم على السارد أن يتخلَّى عن السرد المتقدم، ليعود بغتة إلى السرد التابع، بسبب الوظيفة التي تفرضها الحياة التي تخص المرأة أو الوظيفة الإبلاغية التي ينوي السارد توجيهها وبثّها إلى المتلقي، مع ما نلمح من رغبة مبيتة في استغفال المتلقي، ولذا ترى النص يتحول عن السرد المتقدم ليعود إلى السرد التابع الذي يتمسّك باحترام القصة في بعدها القائم على الحكاية "الليل في أوله.. والمرأة الغريبة تزينت وارتدت أكثر ثيابها شفافية، وامتدَّت يدها إلى زجاجة عطر قديمة بين زجاجات كثيرة تتوسّط خزانة ملابسها.."(١٦). ثم عادت إلى السرد المتقدّم في اللوحة الثالثة من

قصتها (جدار) لمدة محدودة، وعادت إلى البعد الحكائي لتقول للمتلقي إنَّ كلَّ هذا الاستغراق في الواقع المرير مرفوض من واقع مواز أكثر قسوة، وهو صدمة الإنسان بحلمه الذي كان حياة نابضة، فالواقع غير الحلم الذي سيطر على الزمن الماضي وتضمن فيه. وأما اللوحة الرابعة فقد منحت قياده لسارد غريب عن الحكاية فقد انتقلت السارد من الحديث عن المرأة التي خلقت حلماً جميلاً وعانت من واقع مرير معه وفقاً للصيرورة التي صارت إليها، إلى سارد يتحدث عن ندم الآخر/الرجل وكيف أنه حزن وندم وأصابته حالة من التصوف ناجمة عن شعوره المؤقت بالاغتراب الشديد الناجمة عن وفاة زوجته، ولما كان الرجل نفسه لا يستطيع تسلّم زمام السرد بسبب رغبته في التجميل على المستوى الإنساني، ورغبة المبدعة في تسخير البعد الهجائي النزَّاع إلى الشتم والبغض، فقد تسلم وظيفة السارد شخصية غريبة خارجة عن الحكاية، وبسبب الموضوعية الشديدة لهذه الشخية وعدم تأثرها المباشر بما حدث من انفصام بين الطرفين (هو وهي) فقد استطاع أن يعري (الهو) اجتماعياً، مع تأمين قدر كاف من الوظيفة التأثيرية التي سلطت إلى المتلقي لابتزازه دوره في اتّخاذ موقف مما يجري للشخصية المستهدفة.

جـ- السرد الآني

وهو سرد يصاغ بصيغة الحاضر معاصر لزمن الحكاية المسرودة، أي أنّ أحداث الحكاية وعملية السرد تدوران في وقت واحد، كأن يصف السارد حدثاً يدور في تلك اللحظة، ثمّ يترك السرد الحدث ليتحدث بأسلوب السرد التابع عن حدث متعلق بإحدى الشخصيات[١٧]، كأن يكون المدار السردي العام يتحدّث عن شخص له سمعته في أعمال اللصوصية، ثم يقطع السرد الرئيسي الذي يقوم به ليقول لنا إنّ هذا الشخص الآن من كبار المحسنين الداعمين لجمعية رعاية الأيتام مثلاً.

كما يمكن أن يمرّ الراوي من سرد تابع إلى سرد آنيّ بالتقليل التدريجي في الديمومة الزمنية الفاصلة بين الحكاية الملفوظة بصيغة الماضي والسرد الملفوظ بصيغة الحاضر. والسرد الآني على هذا من أكثر أنواع السرد بساطة وبعداً عن التعقيد، بسبب ما يبدو فيه من تطابق بين الحكاية والسرد، وإن كان هذا التطابق يمكن أن يرد في اتّجاهين مختلفين: سرد حوادث لا غير يرجح كفة الحكاية على كفة السرد، وسرد يتمثل في مخاطبة الشخصية لنفسها على صورة منولوجية غير وظيفة المنولوج[١٨].

فمثال النوع الأول ما جاء في قصة "زيارة ماطرة إلى معبد سامية عشتروت" استمرت الساردة في سرد أحداث القصة التي تحكي العلاقة غير العادية أو غير المنتظرة على مستوى فكرة السارد إلى أن انحرف السرد إلى أمور رديفة، وكانت (نهاد) إحدى الشخصيات الرئيسية في القصة غير مشتركة في الحوار الجاري، ولما أحسّ السارد بهذا أراد أن يعود إلى البعد الحكائي عن طريق حيلة تقنية وهي إعادة نهاد إلى جو السرد بسؤالها:

- وأنت يا نهاد..

لم تستطع الإجابة، فقد غصت برحمها الذي لم يلد بعد.. لقد شارفت على الأربعين وهاجس الولادة يعذّبها. طلّقت زوجها بدر لأنها لم تنجب منه.. ترى على من يقع السبب؟ اتهمها بأنها هي السبب، ساندته القبيلة، رجموها بحجارة القيل والقال، ومن يومها وهي مطاردة، من تصدق؟"(١٩)

فقد جاءت هذه القطعة التي استعملت أسلوب السرد الآني لتخدم فكرة القصة الرئسية، وهي أن عالمنا العربي عالم للرجل، وأحداث العملية السردية كلها تصبّ في هذا الاتجاه، وجاء السارد بحكاية نهاد وطلاقها من بدر، لتقول لنا إنّ الأمور الفيزيائية المتعلقة بالعقم والولادة أمور تتهم فيها المرأة التي تحمل أوزاراً قد لا تكون هي السبب فيها، فالسرد الآني هنا ساهم في تقوية الفكرة التي أنتجها السرد قبلها.

وأما السرد المتمثل في مخاطبة الشخصية لنفسها على صورة منولوجية، فيتمثل في بعض المفاصل السردية القليلة التي جاءت في بعض الأعمال/ عينة الدراسة، ولكن الذي يمثّلها بأنصع الصور، قصّة سامية العطعوط "قرع على باب" التي بدأت بعتبة لها تأثير كبير في البنية السردية للقصة:

تواصل القرع على الباب.

فُتِحَ الباب فجأة، فوقع على الأرض

: إنها شيطان

صرخ ولم يسمعه أحد(٢٠)

وقد ابتزت هذه العتبة اللغة السردية المباشرة على طول مسافة السرد، فكان السارد لا يتمكن من استلام زمام العملية السردية لسيطرة اللغة الشعرية المتأتية من استعمال هذه

العتبة القوية مدخلا للعمل السردي، زيادة على التوازي الظاهر الذي حوّل البنية إلى سرد شعري، وهذا مكمن الخطورة في استعمال هذا النوع من السرد، فلربما- وهذا لا ينطبق على قصة سامية العطعوط نفسها- افتتن السارد باللغة غير النمطية، فيندفع إلى مجموعة من التداعيات التي تفقد العمل السردي الشكل الذي يمنحه هويته الأدبية، ومن الممكن أن يتحوَّل النص إلى استعراض ثقافي إذا لم يحسن السارد العودة إلى البعد الحكائي الذي قام عليه السرد.

ويمكن أن يسمى هذا النوع بالسرد المنولوجي؛ لأنَّه يتمثَّل في مخاطبة الشخصية لنفسها، إذْ يكون السرد نفسه هو البارز، وفي الوقت نفسه يبدأ الحدث الرئيسي بالتلاشي التدريجي، حتى لا يتبقّى منه إلا النزر اليسير وذلك إذا لم تقم عليه أحداث العملية السردية برمتها.

د- السرد المدرج في ثنايا الزمن الحكائي

وهو أكثر أنواع السرد تعقيداً؛ لأنه ينبثق من أطراف عديدة وأكثر ما يظهر في الروايات القائمة على تبادل الرسائل بين شخوص العمل السردي، إذ تكون الرسالة في الوقت نفسه وسيطاً للسرد وعنصراً في العقدة، بمعنى أن الرسالة تكون ذات قيمة إنجازية كوسيلة من وسائل التأثير في المرسل إليه[٢١].

والحقيقة أن العدد القليل من الأعمال السردية المنشورة في كتاب "مختارات من القصة القصيرة الأردنية لا يمثل جميع المستويات الفنية للكتاب الذين وقع عليهم الاختيار، ومنهم الكاتبات النساء، ولا نتوقع من اللجنة المشرفة أن تختار نصاً يحتوي على هذا النوع من السرد، ومع ذلك فقد جاء في قصة سهير سلطي التل "العيد يأتي سرا" التي تتحدَّث عن طفلة فارقها والدها واختفى من حياتها، بادئة بعتبة سردية لا يمكن فصلها عن جسم العمل السردي الرئيسي تتحدَّث عن طفلة نائمة تحوم حولها الأحلام يسرده سارد غريب عن الحكاية ولا يمثل إلا مدخلاً للقصة يعلن عن مولد العيد على الطفلة التي فارقها أبوها، فراحت تحلم بأنها تراسله، وقد أرسلت إليه ست رسائل أشركته في دلالة السرد وأطلعته على ما يدور في مساحة القصة الزمانية والمكانية من أحداث، وكسرت في إحدى رسائلها إلى أبيها توقع المتلقي عندما أعلنت أنها لم ترسل الرسائل إلا على مستوى الحلم، مما يعني إقصاء شخصية الأب تماما عن ساحة الحدث السردي، وتغييب صورته إلا على المستوى

الشعوري عند الطفلة نفسها، وهي الشخصية المحورية التي كانت تصنع الحدث السردي وترويه تدريجياً وبصورة شديدة التعقيد، وبلغ التعقيد ذروته عندما أعلنت الشخصية نفسها في إحدى رسائلها إلى أبيها أنَّ الأب وهو الشخصية الثانية في القصة التي تلت العتبة السردية مباشرة، كما يلاحظ أن الشخصية المحورية بحضورها الأخّاذ استطاعت إقصاء كل الشخصيات التي يمكن أن يكون لها حضور على مساحة السرد كشخصية الأم مثلاً، إلا شخصية الحلم نفسه، فقد ظلَّ مسيطراً حتى انتهت القصة[٢٢].

وهذه هي الأنواع السردية التي رصدتها الدراسة في هذه العينة، ولكن الأمثلة التي سقناها هنا ليست الوحيدة، فلا نعدم وجود أشكال منها في الأعمال الأخرى، ولكننا أعرضنا عنها تجنباً لإثقال الدراسة بالأمثلة المكررة على الظاهرة نفسها، أو أن السرد فيها كان بسيطاً إلى درجة العفوية، وإنما انصب عملنا على نماذج اتسمت باعتبار ما يطلق عليه الدوام duration[٢٣] وتكون الفترة الزمنية الموصوفة فيه مساوية لزمن القراءة، إذا أخذنا بالاعتبار استبعاد الوصف الذي يجعل زمن القراءة أطول من زمن الحادثة السردية.

٢- وظائف السارد

أهم ما ينبغي الانتباه إليه هو أن أهم وظيفة من وظائف السارد في جميع الأعمال الأدبية هي وظيفة السرد نفسها فإن السارد هو الذي يعتلي عرش القصّ والحكاية بغض النظر عن الصور اللغوية التي يمارسها كفعل لغوي يعبر عن الحدث، ولولا هذه الوظيفة لما وُجِدَ العمل السردي من أساسه، فهو أهم أسباب وجود الحكاية.

ولكن هذه الوظيفة الحتمية ليست الوحيدة التي يتطلبها العمل السردي من السارد، فلا بدَّ من وجود وظائف أخرى، نذكر منها بعض الوظائف التي حملها السارد في الأعمال المدروسة:

١- الوظيفة التنسيقية

وفيها يأخذ السارد على عاتقه التنظيم الداخلي للخطاب القصصي أو العمل السردي الذي يجب أن يتمتع بالتنسيق من أجل استتباب ما يريد النص قوله بغض النظر عن أخلاقية النص، فلا بدَّ من أن يقدِّم ما يريد قوله بصورة منظَّمة منسقة، ولا يمكن أن يحدث هذا دون أن يقوم السارد بهذه الوظيفة، فيقوم مثلا بالتذكير بالأحداث أو استباقها أو ربطها بغيرها

أو التأليف بينها، ومن الممكن أن ينص السارد نفسه على هذه الوظيفة، كأن يقول مثلاً: سوف أقصّ عليكم الأحداث التي جرت بعد ما حدث من هذا الأمر، وسوف نرى كيف كان فلان طامعاً في ثروة...[٢٤].

والحقيقة أن جميع هذه القصص كان السارد قد قام بدوره في تنسيق الأحداث بالصورة التي يريد، فبعضها اعتمد على البعد الحكائي المتسلسل الذي لا يراعي تقنيات باتت مرصودة ومحبذة في الأوساط النقدية، وهذه الوظيفة تجعل من العمل السردي مادة باعثة للذة عند القراء العاديين غير التائقين للعمل النقدي بسبب مباشرته التي يمتاز بها، ومن الأمثلة عليه قصة "الحياة والناس" لتريز حداد التي وظفت ساردا ذا وظيفة تنسيقية فقط، تسلمت زمام سرد أفقي يتحدث عن صبية عاشت حياة قاسية في ظل أبوين غير مستقرين أسريا، وتعرفت في لحظة من لحظات اضطرابه وإحساسها بعدم التوازن إلى الأستاذ الذي يدرسها في المدرسة، فأنقذها وزرع الأمل في حياتها، مما ولّد في نفسها حباً تجاهه، ولكنه لم يكن هادفاً إلى إنشاء علاقة من النوع العاطفي معها، فكان أن تقدّم لخطبة زميلة له، فما كان منها إلى أن قامت بعدة محاولات للتخلص منها حتى تنفرد بحبه، ولكنه وبعد أن علم بمحاولاتها وعلمت خطيبته، استمر في القيام بدور الوسيط حتى استطاع أن يردم الهوّة بين أبويها[٢٥].

٢- الوظيفة الإبلاغية

وتبدو هذه الوظيفة على شكل إبلاغ رسالة للمتلقي، سواء كانت هذه الرسالة الحكاية نفسها، وهو مالم تضعه الدراسة في حسابها حتى لا ندخل في قضية الأدب والالتزام أو الرسالة التي يلتزم المنتج في إيصالها إلى الطرف الثاني من أطراف العملية الإبداعية، أم كانت تحمل مغزى ضمن سطورها أو في مفصل ما من مفاصلها، وتكثر هذه الوظيفة في القصص الرمزية التي كتبت أو رويت على ألسنة الحيوانات، مثل كليلة ودمنة لـ(عبدالله بن المقفع) ومنطق الطير لـ(فريد الدين العطار النيسابوري)، وغيرهما، وهذا لا يعني أنّ هذه الوظيفة مقتصرة على هذا النوع من القصص، بل إنّها موجودة على صور مختلفة في كثير من الأعمال القصصية الأخرى، ومن ضمنها الأعمال السردية التي سلطت عليها هذه الدراسة، فقد وجدنا أن الكاتبات كنّ يضمِّنَ أعمالهن كثيراً من الأحكام الإنسانية أو الاجتماعية على شكل رسائل قصيرة تتناسب مع الوظيفة الإبلاغية التي تسعى أعمالهن

إليها، ولا سيما أن أغلب أعمال المرأة منصبة على مطلبهن بتحقيق العدالة والمساواة مع الرجل من وجهة نظرهن، وإسقاطهنّ ذلك على منتجهنّ السردي، ومن ذلك على سبيل المثال ما جاء في قصة رجاء أبو غزالة "زيارة ماطرة إلى معبد سامية عشتروت"، فقد قالت في أحد مقاطعها: "نهاد لا تحب سامية.. أحياناً تبدو لها مغلقة كالصندوق، وأحياناً أخرى تنطلق كمياه النهر المتدفّقة غير عابئة بضيق الآخرين. هذه المرة، افتتحت الحديث، بمونولوج طويل عن مرضها الغريب العجيب الذي بات يصيب نساء العالم العربي، خاصَّة بعد حروب الاستنزاف الطويلة الأمد مع العدو. إنها لا تستسيغ الفلسفة والتهويل في مواضيع لا تخصّ المرأة"[٢٦].

والرسالة واضحة ومباشرة، فالسارد يبلغنا بأن المهم هو شؤون المرأة التي ينبغي الاعتناء بها.

وفي قصة "الحياة والناس" لـ(تريز حداد) يقطع السارد مشهداً حوارياً عادياً ضمن البنية الكلية للحدث السردي، ويحمل النص وظيفة إبلاغية على لسان الأستاذ عمر، الذي يقول: "إنَّ دور المدرِّس، لا ينحصر فقط في إلقاء الدرس وتلقينه للطلبة، ولكنه يشمل الرعاية النفسية أيضاً، وهذا ما حاولت أن أبيِّنه من خلال التدريس..."[٢٧]

وهو خطاب خارج عن الأحداث السردية الرئيسية، ويحمل رسالة فجّة مباشرة للقارئ، يضع فيها رؤاه التي يرى أنّها من واجب المدرس، زيادة على ما يقوم به من أعباء العمل الأكاديمي، بل يطلب منه أن يحل مشكلات المجتمع الذي يتعامل معه، وهي رؤيا كلاسيكية تحمل كثيراً من الرومانسية غير المسوغة بواقع الحال، ولكنها تمثِّل وظيفة إبلاغية على أي حال.

وفي قصة حنان شرايحة "تلك اليد" بدا أن الكاتبة ملتزمة بأسلوب يتخذ من السرد التابع عمقاً دلالياً سببه اكتناز اللغة بالدلالات والمرجعيات العامة التي لا تخضع لرغبة مبيتة بخدمة هموم المرأة خاصة، توقَّفت الساردة لتقول في أحد مقاطع العمل السردي: "يبدو سائقها عدوانيا غريب التصرفات، ثمة لفافات يشعلها في الداخل، ويقذفها من النافذة لتركض في الفراغات المجاورة، ثم تنطفئ، وثمة إشارات يرسلها نحوي متقصِّدة ذاكرتي العتيقة.."[٢٨]، فالنص يريد أن يبلغنا رسالة ذات إبلاغية عالية تتعلق بالسلوك غير المهذب لبعض أنماط السلوك الاجتماعي الذي تعاني منه السيدات عند ركوب التكسي/ النظرات

غير المحتشمة، مع المقارنة بما يحدث للوطن نفسه/ رمي أعقاب السجائر بصورة غير حضارية.

٣- الوظيفة الاستشهادية

وهي وظيفة فرعية لا تعد شرطاً من شروط العملية السردية، ولكنها لا تكاد تخلو منها، وتظهر هذه الوظيفة حين يقوم السارد بمحاولة إثبات مصدره الذي استمدَّ منه معلوماته أو درجة دقّة ذكرياته[٢٩]، على ألا يندرج قوله في عملية الميتا قصّ (Meta fiction) التي لا تعدّ من وظائف السارد في مثل هذه السياقات، وقد تمكن بعض من حمل أداء العمل السردي على عاتقه في قصص العينة من أداء هذه الوظيفة عندما قال السارد في قصة رجاء أبو غزالة على لسان إحدى الشخصيات: "صدقت جداتنا حين قلن"يا مأمنة للرجال يا مأمنة للمية في الغربال"؟![٣٠]، فقد حملت هذه المقطوعة وظيفة استشهادية لأنها أحالت على الجدات ما ذكرت من مثلٍ شعبي، وهي إحالة على التراث، يمكن تفسير إحالتها على الجدات بأن الظلم الواقع على المرأة من وجهة نظر السارد هو ظلم قديم متوارث.

٤- الوظيفة التعليقية:

وتتمثَّل هذه الوظيفة بتعطيل السرد هنيهة تمكِّن السارد من الانتباه إلى بعض القضايا الجانبية كأن يتحدَّث عن قصة حبّ، ثم يوقف سرده لأحداث القصة، ويستطرد إلى الحديث عن الحب نفسه كمظهر إنساني، أو غير ذلك، ومن الممكن أن نطلق عليه (الوظيفة الاستطرادية) من الناحية الشكلية.

ومن أمثلته في عينة الدراسة ما جاء في قصة بسمة النمري "رجل حقيقي"، فقد جاء فيها قول السارد: "أخرجت أدواتي وبدأت العمل، فقد كنت أصنع الدمى، كان لي زبائني (المعروفين) "كذا" من التجار وهواة جمع التحف، كان هذا هو العمل الوحيد الذي أتقنته بمهارة بالغة، كنت أستغرق فيه تماماً وأنسى نفسي، تمرُّ الساعات وأنا منكبّة على الدمية، لا أرفع رأسي عنها إلا بعد أن أكون قد انتهيت من صنعها، وخرجت من تحت يدي تحفة متفرِّدة متميِّزة ليس لها نظير.

كنت أضع لها التصميمات، أختار المواد والألوان وأنفِّذها وحدي، دون أيّ مساعدة.. وحدي فقط، فقد كانت دميتي تمثّلني، إنَّها أنا، يجب أن تكون أنا ولا أحد غيري، ولهذا كنت

أقوم بصنعها، أترك العالم كله خلفي وأتفرّغ لها، وأضحّي من أجلها بكلِّ شيء!"[٣١].

فقد أوقف السارد سرده عن طريق العملية السردية نفسها، ولذا فإننا نسمي وظيفته بالوظيفة التعليقية، فقد علق سرده الذي يتحدث عن صانعة الدمى بضمير (الأنا)، ويمثل هذا الضمير شخصية امرأة صانعة للدمى، ودور هذا التعليق أنَّ عمل الدمى كان متقناً عندما كانت المرأة تصنع نفسها، ولذا فقد كانت مبدعة في عملها، ويتجلى وضوح الهدف عندما صنعت المرأة دمية لرجل، فقد جاءت مسخاً افتتنت به، فيما لفظه الآخرون، حتى الرجال.

ونودّ أخيراً أن نقول إن هذه الدراسة الأولية تنأى عما يسمّى النقد النسوي أو النسائي Feminist Criticism الذي ظهر خطاباً منظماً في الستينيات من القرن المنصرم واعتمد على حركات تحرير المرأة التي طالبت بحقوق المرأة المشروعة في العالم الغربي، وما زال هذا النقد على صلة وثيقة بحركات النساء المطالبة بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ومن رائدات هذه الحركة النقدية فرجينيا وولف وكانت اتّهمت المجتمع الغربي بأنَّه مجتمع أبويّ منع المرأة من تحقيق طموحاتها الفنية والأدبية، زيادة على حرمانها اقتصاديا وثقافياً، كما كانت سيمون دي بوفوار قد أصرت في فرنسا على أن تعريف المرأة وهويتها تنبعان دائماً من ارتباط المرأة بالرجل، مما يجعل المرأة (آخر) موضوعاً ومادّة يتسم بالسلبية، في حين يكون الرجل ذاتاً سمتها الهيمنة والرفعة والأهمية، وهذا النقد الذي نشأ في الغرب لا يتّبع نظرية أو إجرائية محدّدة، وإنما تتّسم ممارسته بتعدد وجهات النظر ونقاط الانطلاق وتنوّعها، كما أنه يفيد من النظري النفسية والماركسية ونظريات ما بعد البنيوية عموماً، وإن جمعت بعض المفاهيم هذا الشتات، كعامل الاختلاف الجنسي في إنتاج الأعمال الأدبية، وشكلها، ومحتواها، وتحليلها وتقييمها[٣٢].

- **الهوامش:**

١. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص١٠٥-١٠٦.

٢. سوزان لوهافر، الاعتراف بالقصة القصيرة، ص٣٨.

٣. المرجع السابق، ص٣٩.

٤. المرجع السابق، ص٤١.

٥. سليمان حسين، الكتابة والاستجابة، ص٩٦.

٦. سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ص٩٦.

٧. المرجع السابق، ص٩٧.

٨. رجاء أبو غزالة،زيارة ماطرة إلى معبد سامية عشتروت، ضمن كتاب مختارات من القصة الأردنية، ص١٥٣، وسيشار إلى الكتاب من الآن فصاعداً باسم (المختارات)..

٩. تريز حداد، الحياة.. والناس، المختارات، ص١٩٣.

١٠. سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ص١٠٢.

١١. المرجع السابق، ص١٠٢.

١٢. هند أبو الشعر، القضية، المختارات، ص٢٠١.

١٣. لا يتوقف الأمر عند هذه الأمثلة، بل يمكن للقارئ أن ينظر إلحاح صاحبات القصص على هذا النوع من السرد؛ لأنهنّ يوظِّفنه توظيفاً إبلاغياً، انظر مثلاً: إنصاف قلعجي، غربة، المختارات، ص٢٥٥. ومريم جبر فريحات، الأرصفة وقصص أخرى، المختارات، ص٢٧٩. فيما خلت قصة سهير التل "العيد يأتي سرا" المختارات، ص٢٣٣ وسامية العطعوط، قرع على الباب، المختارات، ص٢٩٧، من هذا السرد؛ لأنَّ الكاتبتين عمدتا إلى توظيف أشكال أخرى من السرد المتقدِّم، وضمنتاه وظائف أخرى كما سيأتي.

١٤. سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ص٩٧.

١٥. مريم جبر فريحات، الأرصفة وقصص أخرى، المختارات، ص٢٧٩.

١٦. المرجع السابق، ص٢٧٩-٢٨٠.

١٧. سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ص٩٩.

١٨. السابق، ص٩٩.

١٩. رجاء أبو غزالة، زيارة ماطرة إلى معبد سامية عشتروت، المختارات، ص١٦١.

٢٠. سامية العطعوط، قرع على باب، المختارات، ص٢٩٧.

٢١. سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ص٩٩-١٠٠.

٢٢. سهير سلطي التل، العيد يأتي سراً، ص٢٣٣-٢٣٦.

٢٣. والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، ص١٦٤.

٢٤. سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ص١٠٤.

٢٥. تريز حداد، الحياة والناس، المختارات، ص١٩٣ وما بعدها.

٢٦. رجاء أبو غزالة، زيارة ماطرة إلى معبد سامية عشتروت، المختارات، ص١٥٥.

٢٧. تريز حداد، الحياة.. والناس، المختارات، ص١٩٥.

٢٨. حنان شرايحة، تلك اليد، المختارات، ص٣٨٥.

٢٩. سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ص١٠٥.

٣٠. رجاء أبو غزالة، زيارة ماطرة إلى معبد سامية عشتروت، المختارات، ص١٦١.

٣١. بسمة النمري، رجل حقيقي، المختارات، ص٣٧٢.

٣٢. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص ٢٢٢-٢٢٣.

أسئلة الكتابة النسائية

• نعمة خالد

أول ما يمكن أن يتبادر إلى الذهن:

هل هناك أسئلة خاصة للكتابة النسائية؟ بل هل نستطيع الحديث عن كتابة نسائية لها سماتها الخاصة والتي تختلف عن الكتابة الرجالية.

بل هل مصطلح كتابة نسائية هو مصطلح دقيق وصحيح امتلك تعريفه الجامع المانع، واستطاع أن يرسخ مجموعة من السمات الخاصة بالكتابة النسائية؟

هل السرد الذي تشتغل عليه الكاتبة يختلف عن ذاك الذي يشتغل عليه الكاتب؟ هل تختلف الكاتبة عن الكاتب الرجل في بناء شخصياتها؟

هل الموضوعات التي يتم تناولها من قبل الرجل تختلف عن تلك التي قد تشتغل عليها المرأة؟

في قراءتي لمتن ليس سهلاً لروايات كتبها رجال ونساء لم أجد ما يمكن أن يسم الرواية التي تكتبها المرأة بمصطلح أدب نسائي، كذلك هو الأمر بالنسبة للروايات التي كتبها الرجل.

ولعل الدكتور عبد الله الغذامي الذي اشتغل على قضية "المرأة واللغة"، وخلص إلى أن هناك لغة خاصة بالمرأة في كتاباتها، وكذلك الدكتور عبد الله ابراهيم الذي اشتغل على الخصوصية النسائية في الإبداع الذي تكتبه المرأة. وكذلك ما كتبه غيرهما من الباحثين والنقاد، هؤلاء جميعاً -في اعتقادي- لم يصلوا إلى ما يمكن أن نسميه بنظرية نقدية، أو

مقولات نقدية خالصة، فالكثير من المنتج الروائي العربي، سواء أكتب من قبل المرأة أو الرجل، سنجد فيه سمات مشتركة، سواء على صعيد اللغة المرتبطة بخصوصية كل كاتب ومعرفته وقاموسه اللغوي، أو على صعيد السرد الذي أفادت منه المرأة كما الرجل في إطار تجربته.

تجرأ جورج طرابيشي وأعطى سمات لما تكتبه المرأة من إبداع، وبدأ ذلك: باهتمام المرأة الكاتبة باللغة على حساب الشكل الفني للرواية أو القصة، ووضع سمة ثانية هي انغلاق كتابة المرأة على الذات الأنثوية في كتاباتها. وسمة ثالثة: هي عدم قدرة المرأة الكاتبة على الخوض في القضايا العامة: السياسية، والاقتصادية والاجتماعية

وهنا أتساءل حين كتب جورج طرابيشي كتابه: "أنثى ضد الأنوثة"، وكان يقصد نوال السعداوي، هذا الكتاب الذي انتهي بالسمات التي ذكرت سابقاً:

هل رصد جورج طرابيشي المتن الروائي الذي تكتبه المرأة كله حتى يخلص إلى هذا التعميم في إطار النقد الذي من أول مسلماته الاحتمالات. فالتلقي كما نعلم هو متعدد.

وهل خرج الرجل في كتاباته عن الذات، ألم يخرج الكاتب الرجل عن الاحتفاء باللغة على حساب الشكل الفني، ألم يكن هناك كتاب وكاتبات استطاعوا أن يحتفوا باللغة والشكل الفني في آن: هل يكفي أن أذكر هنا: هدى بركات، سميحة خريس، سحر خليفة، ليلى الأطرش، ومي تلمساني من مصر، هل يكفي أن أشير هنا إلى إدوار الخراط، وحيدر حيدر؟

بعد هذه التوطئة يمكنني القول: إن أسئلة الكتابة عند المرأة لا تختلف عن أسئلة الكتابة عن الرجل، فالهم السياسي يطالهما معاً، كما يطالهما الهم الاقتصادي والاجتماعي والروحي، فهل الإحساس بالجوع أو القهر أو كبت حرية التعبير تختلف فيه المرأة عن الرجل، بل لعلي أقول: أن مجتمعاً بطرياركياً منذ قرون، سوف يجعل إحساس المرأة بكبت حرية التعبير هو أكبر منه عند الرجل.

فأسئلة الحرية، أسئلة العدالة الاجتماعية، أسئلة الحب، أسئلة الجسد، الأسئلة الوجودية هي نفسها تتناسل في رأس المبدع والمبدعة.

لا أنكر أن بعض الكاتبات أردن أن يتم وسم ما يكتبن بالخصوصية النسوية، ولا أعرف لماذا أردن ذلك، على الرغم من أن النقد قد انطلق في بداياته في إطار إشاعة هذا المصطلح

من منطلق دوني لما تكتبه المرأة، ويتكئن في رغبتهن بهذه السمة: " الأدب النسوي" من منطلق أن حساسية جديدة وخاصة لا تمتلكها إلا المرأة تتجلى في إطار اللغة وبناء الشخصية وفنية الرواية. وقد تجرأ بعضهن إلى أن أعمالهن تندرج تحت مسمى النسوية الأدبية.

وهنا أتساءل: ما هي تجليات النسوية؟ بمفهوم "الفيمينست"، في المجتمع النسائي، وهل استطاعت المرأة العربية أن تتمثل النظريات النسوية التي انطلقت من فرنسا وأمريكا وبريطانيا، وكان لها تجلياتها في الشرق الأقصى، لتخرج في إطار الإبداع الذي يكتبن.

في كثير من كتابات هؤلاء اللواتي يحلو لهن أن يتحدثن عن خصوصية نسائية، سنجد أن صورة المرأة فيما يكتبن ليست أكثر من ظل للرجل في الرواية، وليس هناك من صوت خاص بالمرأة، بل غالباً ما يأتي هذا الصوت كأحد أصداء الصوت الذكوري في الرواية.

حتى الاتحادات النسائية العربية لم تخرج في إطار سياساتها عن إطار التبعية، فالدورات التي تخضع لها المرأة هي تلك التي تضعها في خانة التبعية الدائمة، والانغلاق في إطار الأعمال المنزلية: كدورات الخياطة، والطبخ، والتطريز، ولف الشعر والماكياج، وكلنا يعرف الهدف من التجميل وضرورته للمرأة كأحد أشكال الاستجابة لرغبات الرجل.

لا أريد أن يفهم من كلامي أنني ضد جمال المرأة، بل أراه ضرورة لأنه ينعكس على البناء النفسي لها، وبالتالي ينعكس على طريقتها في العطاء، لكن ما ذكرت أردت القول من خلاله: أننا ما زلنا بعيدين عن النسوية وتجلياتها في الوقت الذي وصل فيه الغرب إلى ما بعد النسوية.

أنتهي لأقول: إن أسئلة خاصة بالكتابة التي تكتبها المرأة هو محض ادعاء، كذلك هو الحال بالنسبة لأسئلة الكتابة لديه، بل هو التكامل ثم التكامل بين ما يكتبه كل منهما. وبهذا يمكننا الحديث عن أدب عربي، إما أن يكون رفيع المستوى، أو أدب ليس فيه من الانتماء إلى رفعة الأدب شيء.

المتلقي والسرد النسوي
تجربة شخصية

• فضيلة الفاروق

• ما قبل الكتابة، أو مرحلة التلقي والتّشكّل

تأثرت بكتاب رجال في الغالب حين عرفت الأدب، إذ كنت طفلة بعد، حين كنت أنكب على كتب الكاتب الإنجليزي تشارلز ديكينز، وربرت لويس ستيفنسون المترجمة والقادمة إلينا آنذاك من لبنان مع كتاب لبنانيين مثل جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وإلياس أبو شبكة، وأمين الريحاني، ومصريين مثل يوسف إدريس، وإحسان عبد القدوس، ونجيب محفوظ وغيرهم... وفي تلك المرحلة الباكرة من عمري كنت أعيش متعة القراءة، ودون وعي مني كنت أستعين ببعض الأفكار التي تترسخ في ذاكرتي حين أكتب مواضيع الإنشاء التي أقدمها كوظيفة مدرسية، كنت في الحقيقة أنقاد خلف سحر الكتابة دون أن أعي ذلك...

ففي مرحلة لاحقة، وحين اكتشفت الكاتبة السورية غادة السمان، لم تعد اللغة أو سرد القصة يعنيني، ولكني كنت أتشكل في تركيبتي الشخصية، كنت مراهقة متمردة على كل ما يحيط بي، وفي تلك القرية النائية التي كنت أقطن فيها، كانت الإناث كائنات من الدرجة الثانية، وما كان ذلك يرضيني، كانت جيناتي مهيأة لأن تتلقفني غادة السمان وتهمس لي -في كل كتاباتها التي كانت تدخل بيتنا عن طريق مجلة الحوادث التي كان والدي مشتركاً فيها- إن ما أحلم به قد يتحقق ذات يوم... أن أكون امرأة منطلقة، تعيش حياة مختلفة عن حياة بنات القرية، أن أسافر وأرى العالم المتحضر، أن أبلغ بيروت التي تتحدث عنها بمحبة

لا حدود لها، أن أكون امرأة قوية تحادث الرجال، وتخوض عوالمهم كما لو أنها رجل...

الفرق بين غادة السمان وكل الذين قرأت من الرجال، هو أن الأدب الذي كتبه الرجال كان بالنسبة لي يسرد واقعاً، ولكن غادة كانت تسرد نفسها، و"نفسها" هذه كانت نموذجاً قوياً وناجحاً فرض نفسه في عالم الرجال، كانت تقدم نموذجاً ناجحاً من النساء...

امرأة لها أجنحة...

امرأة تطير خارج القضبان، وخارج سرب الطيور المدجنة... إمرأة لها صوت مسموع... وآثار في كل مكان...

كنت برعماً في أقاصي هذا العالم تسقيه غادة السمان وتهتم به بريه بأفكارها، ولغتها الجميلة التي خرجت عن إطار اللغة الخطابية المباشرة التي تعودت عليها من خلال قراءاتي للأدب المترجم، وما يصلنا آنذاك من نصوص أدبية عربية.

كنت "المتلقي الخاص جداً" الذي فهم النص جيداً، وانتقل سريعاً إلى مرحلة التنفيذ.

ومع إني كنت أتقاسم ما أقرأه مع بعض رفيقاتي، ولكن غادة السمان لم تكن تمثل لهن ما تمثله لي، تعددت رؤاهن حولها، ولكني آنذاك لم أكن أعرف مستويات القراءة والتلقي... كنت فقط أرى نفسي "الفتاة الأكثر استيعاباً لإنسانيتي التي يجب أن لا يهدرها أيا كان".

في آخر مرحلة من مراحل دراستي الثانوية كنت المجندة الجاهزة لخوض حرب ضد مجتمع بأكمله، بالصدفة كان ذلك خلال مرحلة جد حرجة من حياتي، حين قررت العائلة فجأة أن مكوثي في البيت كان الحل الأسلم لحمايتي من تحرشات الجنس الآخر، وهذه حكاية أخرى ليس مقام ذكرها مقام اليوم.

وحتى حين التحقت بالجامعة قرر والدي أن ألتحق بكلية الطب، على عادة كل الآباء في مجتمعنا العربي، وهنا أيضاً اكتشفت أني المتلقي السيء جداً للمادة العلمية أولاً لأنها باللغة الفرنسية التي ما كنت أتقنها جيداً في تلك الفترة، وثانياً لأن مهنة الطب عكس ما كان يظنه المجتمع تتطلب استعداداً للطوارئ، ومناوبات في الليل، وقصص أخرى يضيق أيضاً المقام لذكرها الآن.

أدركت أن التلقي هو مشكلتنا العربية الأولى، لهذا نحن لا نتقدم، بل نتأخر، نحن مجتمع يقرأ العناوين، ولا يقرأ التفاصيل، نحن مجتمع يتحدث عن الجرح بصيغة الغائب، وعن

الخطيئة بصيغة الغائب أيضاً، ولهذا يبدو الأمر له دوماً متعلقاً بالآخر البعيد عنه...

بالمختصر اخترت المادة التي أفهمها، والتي يمكن أن أخاطب بها الناس، ومن هذا المنطلق خضت غمار الكتابة.

• ارتباط الأدب بالمفهوم الأخلاقي

أظن والله أعلم أن الجمهور العربي تعود منظرا الإمام الذي يؤم الناس للصلاة وبعدها يلقي خطبته الأخلاقية التي لا توجه إصبع الاتهام لأحد سوى لضمير الغائب بصيغة المجهول، وحتى الأدب حين انبثق من هذه البيئة حمل راية الإصلاح بخطابه الذي لم يخرج عن خطاب "الإمام"، وعن الأفكار التي تمجد العدالة، والأخلاق، دون أن تشير إلى أخطاء أحد، انطلاقاً من مفهوم قديم يتمثل بالطبع لا بأس إن اتهم الكاتب النظام بالظلم، وأشياء أخرى فيه، النظام في هيئة المستعمر، ولا بأس إن تمادى الكاتب في انتقاد هذا النظام لأنه امتداد لذلك النظام المستعمر إذ لم تعرف القيادات العربية في الغالب أن تخرج من الإطار الذي تعرفه، القمع لإعادة النظام لشعوب تعودت أن تحارب من أجل أن تعيش.... وطبعاً، لا بأس إن "تبهدل" الكاتب في سجون النظام بعدها، بل لا بأس إن تقاذفته المنافي، وذلته الغربة، ودعسه الفقر وقتله الجوع، فذلك المتلقي الذي لم يستقل بشخصيته، وبقي حبيس قالب قديم ونموذج لا يتلاءم مع معطيات الحياة الجديدة، ظل يتخفى في عباءة المظلوم، المهضوم الحقوق، يلعب دوره باتقان، ويظل صامتاً، وسلبياً، ولا بأس إن قذف بمناضلين آخرين إلى التهلكة، ولن ينكشف هذا المتلقي إلا حين يكشف الأدب بعض تصرفاته الازدواجية...

هذا المجتمع الذي يبصق على المواخير في وضح النهار مدعياً العفة والطهارة، هو نفسه الذي يغذيها ويؤمها ليلاً، وهذا الإمام الذي يرفع سبابته مهدداً "ضمير الغائب" الذي يخطئ، بالجحيم وأهوال القيامة، هو نفسه العبد المأمور الذي ينحني أمام من يكرمه ويملأ معدته بالطعام، وهذا النظام الفاسد الذي نضعه شماعة لتعليق أسمالنا، هو مجموعة من أبناء هذا المجتمع، ولعل أكثرهم متخرجون من أحسن الجامعات في العالم.

المشكلة أننا مجتمع لا يتطور من الداخل بسرعة، وتقنية التلقي عنده لا تزال بدائية، لهذا بدل أن يكون الأدب مرآة لتطويره، أصبح مرآة يجب تحطيمها....

لقد انكشفت حقيقتان مهمتان من خلال نظرية التلقي هذه التي وصلتنا كما كل النظريات الأخرى متأخرة، أولها أن المتلقي العربي متلق خطير، وثانياً هي أن المثقف العربي كائن مسكين في العالم العربي، لقد كان يدور في حلقة مفرغة منذ أكثر من قرن، وكان يدافع عن كوكبة الناس هذه التي انبثق منها من يحاكمه، ومن يشجع على قتله، ومن ينفذ قتله، ومن يكتفي بتشويه سمعته...

ليس مهماً بعد هذا العرض المختصر أن نغوص في ثنايا الموضوع من خلال ما تعرض له الكتاب من قمع وتهديد، نحن نعرف كل التفاصيل بعناوينها الكبيرة، ولكن تجربتي مع الكتابة كمادة للتلقي، وإحتكاكي بشريحة كبيرة من القراء هم المتلقي بوجوهه المتعددة في وطننا العربي، جعلني أطرح الكثير من الأسئلة:

هل يهتم القارئ العربي فعلاً باجتهاداتي اللغوية والتعبيرية من أجل تقديم نص أدبي لائق به؟

وهل يهتم فعلاً بانشغالاتي الفكرية والروحية بصفتي جزءاً منه، أو جزءاً من اللفيف البشري الذي يمثله؟

- **المعطيات اللغوية والتعبيرية في نصوصي الروائية**

لم أشعر في يوم من الأيام أن قارئي في الغالب يهتم بلغتي، فقد كانت أفكاري تلفت نظره، فإما تثير إعجابه وإما تثير استفزازه، وغير ذلك فقد وجدت كاتبات أقل مستوى مني يتربعن على عرش الشهرة، بأفكار أكثر جرأة، أو أكثر إثارة، ووجدت نصوصاً لا ترقى إلى مستوى الأدب تصنف على أنها "روائع" كما وجدت نصوصا لا سمة أدبية لها بلغت في طبعاتها أرقاماً قياسية، نصوص لا يمكنني قراءة بضع صفحات منها لأنها بالنسبة لي تشبه مواضيع الإنشاء والتعبير التي كنت أكتب مثلها في مرحلة المتوسط، بل على العكس، كنت أكتب نصوصاً تخلو من الأخطاء اللغوية والنحوية، فيما اليوم تقدم لنا نصوص على أنها "بست سيللر" لا يمكن تصنيفها ضمن سلم الأدب بل ضمن محاولات أدبية، أو يوميات تختصر تجارب إنسانية معينة، لكنها حتماً لا ترقى إلى مستوى الأدب.

لكن وبالمختصر فإن هذه النصوص ونصوصي أنا معاً تقرأ بعيون تبحث عن الأنثى لا عن الأدب، ومن بين كل القراءات التي تناولت نصوصي على مدى تجربتي الكتابية، أسماء قليلة

جداً تناولتني كنص أدبي، لأن البقية تناولتني كأنثى حكم عليها مسبقاً أنها كتبت سيرتها الذاتية، فقد كان اعتمادي سرد الأحداث بضمير المتكلم "دليلاً" وهمياً اعتمده القارئ ليثبت أن ما أسرده تجربة شخصية، وأن الحكاية التي حضرت بنيتها وفق معطيات رمزية لتحليل قضايانا، لفقت لي على أنها حكايتي أنا.

في روايتي "مزاج مراهقة" مثلاً: ركز القارئ العربي في الغالب على "حادثة خلع الحجاب للبطلة" وبدل أن تحلل حتى تلك الحادثة أدبياً وفق معطيات اجتماعية، أصبحت البطلة هدفاً لفتاوي لا حصر لها ولا نهاية، ثم دخل القارئ في تفاصيل لا علاقة لها بالرواية، مثل استعراض سماحة الإسلام، وعظمته في احترام المرأة، ومنحها حقوقاً كانت قد حرمت منها طوال عقود من الزمن، إلى الغوص في دوامة "النظري" الذي نعرفه منذ ظهور الإسلام إلى يومنا هذا...

كانت حادثة "خلع الحجاب" في الرواية حادثة فرعية في الرواية، ولم يكن مهما الوقوف عندها كل ذلك الوقوف، ولكن القارئ العربي توقف عندها لأنها كل ما استفزه في الرواية، مع أن الطرح الإسلامي المسيحي كان حاضراً في الرواية بقوة، تلاه الصراع الحضاري الغربي والعربي، وتلته التركيبة المعقدة للأسرة العربية...

وقد كنت دوماً استرجع مقولات نصر حامد أبو زيد حول إشكاليات القراءة وآليات التأويل عندنا، وأننا لم نبلغ مرحلة القراءة الموضوعية الحقة، فنحن نقرأ عبد القاهر الجرجاني مثلاً بأفكاره القادمة من القرن الخامس الهجري، دون أن ننقحه، أي دون أن نطرح أسئلتنا المعاصرة المتعلقة بطروحاته، ودون أن نستغني عن أسئلته وأجوبته التي لم يعد لها مكان في حياتنا المعاصرة- أو بتعبير آخر- "أكل عليها الدهر وشرب"، ونتعامل بضبابية مع النصوص المعاصرة، بمجمل أفكار هي خليط التراثي والمعاصر الذي قدم إلينا من الغرب مترجماً والله أعلم إلى أي مدى قرأناه صحيحاً، وإلى أي مدى أولناه.

أيها السادة لقد صنفني القارئ العربي على أني "كاتبة جنس"، لأني في روايتي "تاء الخجل" ناقشت "الإغتصاب" كقضية يتعامل معها المجتمع والقانون في مجتمعنا العربي بغرابة، حيث يدين المرأة مع أنها الضحية، ويعفو عن الرجل في حالة ما إذا أعلن عن استعداده للزواج من ضحيته، أي أن المجتمع يبارك هذا الاغتصاب، وبدل أن تغتصب الضحية مرة واحدة، تقدم بعد ذلك لمغتصبها ليغتصبها كل ليلة، غير الاغتصاب الجماعي الذي تعرضت

له خمسة آلاف امرأة جزائرية من طرف الإسلاميين المتطرفين، بعد أن أصدروا فتوى على أن نساء موظفي الدولة، والجيش ورجال الأمن غنائم حرب...

في روايتي "تاء الخجل" كنت أكتب غاضبة وحزينة، ولعلي لم أكن جادة في شيء كتبته أكثر مما كنته في تاء الخجل، ولكن هذا القارئ الغبي اختصر الرواية كلها على أنها "رواية جنس"، ولعل أغرب ما سمعته عن روايتي هذه ما قاله لي (صديق)- أضعها بين قوسين مع علامة استفهام- على أن هؤلاء النساء يجب أن يكن سعيدات لأنهن وجدن من يغتصبهن!

خمسون علامة استفهام..

هل فعلاً يفكر الرجال بهذه الطريقة؟

هل يتخيّل المرء ابنة عائلة كانت مكرمة ومعززة بين أهلها ثم فجأة تتعرض لعملية اغتصاب، إذ تخطف، وتجرد من ثيابها، ويهجم عليها هذا الحيوان ويقتحم أكثر المواضع حميمية في جسدها ويلوثها بمنيه الكريه وبصاقه الكريه ورائحة عرقه الكريهة، غير الجرح الذي حولها فجأة من "ابنة العائلة المحترمة" إلى "عاهرة"؟ وهذا ما حدث في الجزائر، إذ تخلى الأهل عن بناتهم بعد أن أنقذهن الجيش من مخالب المختطفين المغتصبين، فوضعن في مراكز خاصة تابعة للدولة، ولأن مجتمعنا حقير، وعفواً لأني استعمل كلمات غير أكاديمية، فقد عامل هؤلاء الفتيات على أنهن بائعات هوى... فهل أمكن إدماجهن في المجتمع من جديد؟ بالطبع لا... لقد حاصرهن الظلم من كل الجهات، والقانون يتحدث عن صعوبة تغيير النصوص... والمثقفون يتحدثون بلغة لا يفهمها المجتمع، والمجتمع "حمار" مع احترامي لجنس الحمير كحيوانات مسالمة..!

محور الأسئلة كله حول هذا القارئ؟ لماذا لا تصله أفكارنا، ولماذا لا يفهمها، ولماذا سيطر على بعضنا فأصبح يكتب له على مقاسات ذوقه؟ هل من المفروض أن ينزل الكاتب لمستوى القارئ أم يعلو القارئ لمستوى الكاتب؟ هذا القارئ هو محور كل الأسئلة، والإجابة عنها تعني حتماً تغيير واقعنا العربي نحو الأحسن.

- **القارئ كشخصية أو كمسرود له**

كثيراً ما تساءلت، هل أكتب لنفسي، أم للنخبة، أم لقارئ ذي فكر نير، أم لقارئ بإمكانه أن يتطور، أم أخاطب هذا القارئ الذي يسن سيفه دوماً وينتظر كلمة يدينني من خلالها

وليمارس هواية الإقصاء التي ترضيه، مع ملاحظة أن الرقيب يشكل مجموعة أخرى تمثل القارئ الذي عمل على تعطيل فعل القراءة في حد ذاته.

حين بدأت الكتابة، كنت أكتب للنخبة وأبحث عن تقييم، وحين وجدت استحساناً وجدتني قد بلعت طعم الكتابة، وتورطت في شباكها، إذ اتسعت رقعة من أخاطب بنصوصي، ولأني من سوء حظي أو من حسنه بدأت أكتب بشكل أحدث صدى في الوسط الإعلامي حين بدأ الإرهاب يضرب في الجزائر، وبعد عدة سنوات كنت على قائمة المغضوب عليهم، كنت بين شفرتي مقصلة: الإرهاب والنظام..!

الإرهاب كان شريحة واسعة مدسوسة بين الناس، لا نعرف له وجهاً ولكنه يتربص بالمثقفين في كل مكان، وكان يمكن أن يكون جاري أو ابن عمي أو حتى زميلي في الجامعة أو صديقي...

بدأ خطابي أنا أيضاً يأخذ مساراً آخر...

أصبحت أخاطب هؤلاء مباشرة معتبرة الكلمة سلاحاً أصوبه نحوهم، فقط لأقول أني موجودة، وإدراكي أن الكلمة المكتوبة لا تموت، كان السر في مواصلتي الكتابة.

لقد كان إذن قارئي الأول نخبوي، وكانت موضوعاتي مركزة حول العلاقة بين الرجل والمرأة العربيين، ولأني أدنت الرجل وحده في بداياتي فقد كانت شريحة قرائي رجالية أكثر، ولعل السبب ليس كذلك فعلاً، فالنساء قليلاً ما يقرأن، وهذا استنتجته بعد قطع مسافة لا بأس بها في الحياة، ووجدت أن المرأة في الغالب لا تعنيها هذه الحرب التي أفتحها على الرجال، كنت أشبه دون كيشوت الذي قاتل طواحين الهواء...

اليوم تغيرت نظرتي نحو كل شيء...

وأشعر أني لو كتبت قصصاً لتربية الأطفال والناشئة، وأعلنت حرباً ضد وزارات التعليم في الوطن العربي لحققت نتيجة ما، شرط أن تتوحد جهودنا نحن الكتاب والمثقفين، وأن نكون فاعلين، ونفتح جبهة على السلطة، وجبهة على المجتمع.

مشكلة هذا القارئ أنه منبثق من مجتمع انهارت منظومته الأخلاقية لأسباب عديدة، والمجتمع الذي لا أخلاق له يجب أن تجند له ترسانة من الأسلحة التعليمية لتنشئته من جديد..

وأقول ذلك بالغة خلاصة محزنة، وهي أن الكتابة بالنسبة لي أصبحت عملاً معقداً، وصعباً، وخطيراً، وحمل القلم والتوغل في بياض الورق، مغامرة يومية متعبة...

منذ ثلاث سنوات لم أقدر على الكتابة مجدداً، ذلك أن مجال رؤيتي للعالم اتسع، من خلال تفرغي لدراسة نظرية التلقي لإنجاز أطروحتي التي كنت قد أهملتها من أجل الأدب.

لا أدري هل ما حدث لي عاشه غيري...

لكني أعرف جيداً، أننا نعيش أزمة تلقٍ حادة، إن لم نعالجها، سنحال جميعاً على التقاعد باكراً، ويحل محلنا، كتاب على نسق هيفا وهبي "أميرة الطرب العربي" حالياً، وروبي، وغيرهما، ثم بعد سنوات نكون قد عدنا لزمن العوالم والرقاصات، ونتحول إلى شحاذين نهرج لنضحك الناس ونسليهم من أجل أن نعيش.

أعتذر لخروجي عن نسق الأكاديميات... ولكني لم أعد أخفي غضبي، وأنبه أن دوامة ما نعيشه اليوم يعود إلى ذلك المنسي الكبير في نظريات الأدب والنقد ألا وهو القارئ... ولعلنا إن أعدنا له الإعتبار. لست أدعو إلى أن نكون شيوخاً وشيخات يجمعون الناس في حلقات ليلقوا خطابات الدعوة للمعروف والنهي عن المنكر ولكن...

نحتاج أقولها بصوت عال، إلى التأسيس لفكر جديد، ووعي جديد، لنعيد للأدب مكانته سواء كان نسائياً أو رجالياً أو أدباً دون الدخول في متاهة الفصل بينهما...

لا جدوى من مزيد من الأكاديميات، أشعر أن حرباً معلنة علي ويجب أن أواجهها بأساليب حربية، لأبقى، لأن العمليات الإنتحارية في نظري تعني أن أنتهي، وإن انتهيت فلا مجال لأحقق ما أريد، غير ذلك سأختصر أني كنت أكتب للقارئ على أنه صديقي، ثم على أنه شخص ناضج يفهم ويستوعب ما أقول، وحين وجدت صنفاً أعلن علي الحرب، فقد تحولت إلى محاربة، وقد أعلنت الحرب على جهله، لهذا سميت الأشياء بأسمائها ولست نادمة على ذلك.

إشكالية السرد النسوي

• جميلة عمايرة

ربما نحن – أقول ربما – في عصر نستطيع أن نزعم فيه تطور كتابة المرأة الابداعية إلى خصائص وسمات ظلت بعيدة ومغيّبة لزمن طويل انفرد بها الرجل الكاتب بتسيد المشهد الإبداعي بعيدا عن الإحساس بالدونية أو التراتبية في المجتمع.

وربما من هنا أيضاً برز مصطلح " النسوية " الذي يستشف منه افتراض "جوهر" محدد لتلك الكتابة تميز بين كتابتها وكتابة الرجل . (كثيرون رفضوا هذا التمييز) لأن جوهر الأمر واستنادا لمفهوم عام للأدب له عناصر مكونة ترتكز على المشاعر والخبرات الفنية والجمالية وتشغيل للمخيلة، وهي عناصر مشتركة بين الجنسين، ومن ثم لا سبيل للحديث عن فروقات أو تمايزات بين أدب تكتبه المرأة وأدب يكتبه الرجل .

لكن – تبقى هذه ال "لكن" اللعينة - اذ حينما تكتب المرأة، ورغم تشاركها مع الكاتب الرجل في المناخ العام كما أوضحت قبل قليل – فإنها تكتشف أن لذاتها كفرد وضعاً اعتبارياً مغايراً داخل سلّم القيم الذكورية، ليس هذا فقط، بل وتحت وطأة مفاهيم وأحكام مسبقة وقيود ثابتة ومترسخة .

لذا فهي تحاول أن تفكك أو تحلل كثيراً أو قليلاً – هذا يعود للكاتبة – من القيود التي تطوقها كأمرأة في مجتمع تحكمة قيود الذكورة وقيمها، فتبرز ذاتها وخصوصيتها بمعارضتها للقيم الذكورية السائدة.

وسيحضر في ذهنها – وهي تسعى لتحقيق ذاتها مضمون شعر قاله شاعر قديم:

مـاللـنـسـاء ولـلـكـتـابـة والـعـمـالـة والـخـطـابـة

هـذا لـنـا ولـهـن مـنـا أن يـبـتـن عـلـى جـنـابـة [(١)]

وتجنبا لسوء فهم محتمل أشيرإلى أن تاريخ الأدب العربي عرف أسماءً لشاعرات وأديبات لامعات لست هنا في معرض تسميتهن ·

بعبارة أخرى فإن المرأة الكاتبة، ورغم اشتراكها مع زميلها الكاتب بشروط تنعكس على الكتابة بوصفها أدبا- - فإنها — أي الكاتبة - بحكم تكوينها الفيزيقي والاجتماعي وإرثها التاريخي (الشرق هنا بمدلولاته وظلاله وايحاءاته) تتوافر على عناصر من شأنها أن تخصص تجربتها وأن تميز كتابتها الإبداعية بأساليب مشروطة بوعيها لوظيفتها، وبالسياق الذي تكتب فيه ·

فهي تواجه بالكتابة ذاتها وسلالتها التاريخية فيما هي تعيش داخل مجتمع مطبوع بالحيف وتقسيم الأدوار تقسيماً يفرض عليها أن تكون امرأة بشروط الرجل ·

ستذهب الكاتبة المبدعة لحافة الجنون لاستعادة حريتها وانسانيتها لتسائل الرجل في مقاييسه وقيمه الموروثة، وتحاكمه بصورة المرأة المتحققة داخل حرية الكتابة بعيدا عن الصورة التي شيدتها ذاكرته عبر السنين ·

وبالرغم من كون الكتابة صادرة عن امرأة لا يعني تلقائيا أن لها خصوصية، كما لايعني أنها تكتب أدبا جيداً· وهذا في تقديري عبء إضافي يواجه الكاتبة التي تعنى بمشروعها الإبداعي ·

فالكتابة امتلاك لشرط الحرية والوعي وتحقيق الذات، والكتابة دواء ضد الكآبة والعزلة والصقيع ·

الكتابة دفاعٌ عن موت الأحلام والهواجس وما يريح الذات في بحثها الشاق عما يريحها·

وأخيراً الكتابة هي في جوهرها فعل حب·

---

(١) هذا الشعر الماجن لشاعر من القرن الثالث الهجري يقال له "البَسّامي"، وهو أبو الحسن علي بن محمد... ابن بسام البغدادي من شعراء المجون والهجاء في عصره، وقد هجا أهل بيته ووالده، وكما يقول د. عبدالله الفيفي: "ومن هذه أخلاقه في غرابة أن يرى في المرأة ما رأى". وأقول: لا يعوّل عليه، ولا يصحّ الاستشهاد به للحكم على الثقافة العربية التراثية، ففيها أفق واسع للحرية فيما نرى (المحرّر).

الفصل السادس

أعلام ورواد في الملتقى

- **قراءات في أعمال غالب هلسا**

- غالب هلسا ناقداً - أ.د.عبد الرحمن ياغي
- الوعي النقدي عند غالب هلسا - د. نضال الصالح
- غالب هلسا: ناقداً للسرد الروائي العربي - نزيه أبو نضال
- ثلاثة وجوه لبغداد / فضاء روائيا - د.عالية صالح
- مرآة الذات وصورة الآخر - شوقي بدر يوسف

- **قراءات في أعمال مؤنس الرزاز**

- الصّمت والكلام وسلطة الخوف - د. محمّد الباردي
- اللغة السردية عند مؤنس الرزاز - د.بلال كمال رشيد
- شهادة مؤنس الرزاز- مختارات من إعداد سميحة خريس

- **قراءات في قصص محمود شقير**

- محمود شقير والتجريب داخل الخصوصية الفلسطينية - د. حفيظة أحمد
- محمود شقير وفن القصة - د. حسين جمعة
- هويّة القصة القصيرة عند محمود شقير- د. أماني سليمان

قراءات في أعمال غالب هلسا

- غالب هلسا ناقداً - أ.د.عبد الرحمن ياغي
- الوعي النقدي عند غالب هلسا - د. نضال الصالح
- غالب هلسا : ناقداً للسرد الروائي العربي - نزيه أبو نضال
- ثلاثة وجوه لبغداد / فضاء روائيا - د.عالية صالح
- مرآة الذات وصورة الآخر - شوقي بدر يوسف

غالب هلسا ناقداً

• أ.د.عبد الرحمن ياغي

أنا لست مرتاحاً إلى (مصطلح السرد)، فهو يعنى لدى الدارسين الأدباء تشكيل اللغة، أو النسيج اللغوي، الذي يتحدث عن المعلومات بكل أشكالها: القصصية، والروائية، والدرامية، والشعرية، حتى النقدية، فلا بأس عليهم في ذلك، فهم يدركون الأساليب المتنوعة التي تحتوي بعض السخرية، وبعض الحوارات، وبعض الأحاديث مع داخل النفوس (المونولوج)؛ وقد تبينوا ذلك كله في أعمال غالب هلسا؛ فغالب هلسا اتخذ لنفسه (موقعاً) عالياً صامداً كالجبل الصامد، مطلا على الكثير من الدراسات العربية والأجنبية، وصدر عن هذا (الموقع) مواقف متعددة، ورؤية ممتدة، وفكر حر أدبي واجتماعي وسياسي صريح، مما أخرجه من بلاده، ومنع عودته، إلاَ حين عاد جثمانه، فحاولوا إدخاله لعلهم، يحتوونه في خدمتهم تزييفاً؟ وقد كان فكره الحر أعمالاً إبداعيّة متفوقة!

لقد حرص غالب هلسا أن يمد رؤيته في الآداب العالمية، وفي الأدب العربي، وأن يتلمس معالم المدارس الأدبية، وأن يحدد هذه المعالم، وسنحاول أن نعرض الخطوط العامة لهذه المدرسة الأدبية – فلسفة الواقعية الجديدة في الأدب العربي – وإيراد لمحة عن التجربة التي مرت بها في العالم العربي! (مجلة الآداب – عدد ٣ آذار ١٩٦٢ – السنة العاشرة).

إن اختيار غالب للخوض في أمر هذه المدرسة يشير إلى مدى اهتمام غالب بالقضايا الساخنة في مجال الإبداع الأدبي، فهذه المدرسة، أو هذه الفلسفة قد أثارت في العالم بصورة عامة، وفي العالم العربي بصورة خاصّة، أثارت نقاشاً وجدلاً وأخذاً ورداً لم تثره أي مدرسة، أو أي اتجاه فلسفي آخر!

وحين يتعرض غالب هلسا لأحد الأدباء، أو القصاصين، أمثال يوسف إدريس، نراه يدرك أخطاء يوسف في هذه الأعمال الموفقة، ويراها لا تقتصر على يوسف إدريس وحده، بل توقع في حبائلها كثيرين من أتباع هذه المدرسة، ويلخص أخطاء يوسف إدريس بما يلي:

- تكرار الموضوع، وتكرار أسلوب المعالجة، وكأن الأمر بات كالآلة، وأصبح متجمداً على حالة واحدة بعينها!

- ثم تعالى الكاتب على شخصياته، وعلى القارئ، وأخضعهم لموقفه.

- ثم اعتقاد الكاتب بأن الإرادة الإنسانية الواعية تلجأ للتزييف، وأن حقيقة الإنسان تتكشف من خلال سلوكه التلقائي!!

وقد أدرك غالب أن أعداء التقدم في الأدب والسياسة هم في الداخل، الكامنون في عقر الدار، الذين لا تسهل مشاهدتهم، هم المتمثلون في البيروقراطية، وإلغاء الديمقراطية:

"... وما حدث في عالمنا العربي هو شبيه بهذا، فلقد أصبح للدعاية السياسية اليد العليا في الفن؛ فكانت النتيجة أن قل اهتمام الناس به!!"

هذا هو نقد غالب ليوسف إدريس نموذجاً، كما جاء في الصحيفة الواردة سابقاً: (مجلة الآداب).

- أما حين تعرض غالب (لإميل حبيبي) في ندوة أدارها (علي حسين خلف) مع (يحيى يخلف) و(فيصل دراج)، التي نشرت في صحيفة (السفير، تاريخ ١٢/١٠/١٩٨٠)، وردت آراء نقدية تطبيقية أثارت إميل حبيبي، فكتب رداً منفعلاً على الآراء الواردة في الندوة، مما أثار الرد المنفعل (غالباً)، فكتب حواراً مع إميل حبيبي، ووضح رؤية لأعماله، ونشر هذه الرؤية في مجلة (الكرمل ٠ عدد ٢ – ربيع سنة ١٩٨١)، وكشف فيما نشره عن سخونة الموقف والموقع والرؤية الفنية التي يتمتع بها غالب هلسا، وإميل حبيبي معاً!!

وكان (إميل حبيبي) قد بادر إلى الرد حين وصلته الأفكار الأساسية – في (جريدة الاتحاد – بتاريخ ١٩٨١/١/١٦) بصورة لم يسيطر فيها على ردود الأفعال!! لكن (غالب هلسا) كان قد سيطر على ردود الأفعال تلك، لأنه احتكم إلى (المنهج) الجدلي، والحوار العلمي المنطقي!! ولقد بين لنا غالب في هذا الحوار موقفه النقدي، فقال:

"إنني منذ الستينات، أخذت أنشر مجموعة من المقالات، في مجلة (الآداب) البيروتية تحت عنوان: (التراث والتقدم)، قلت فيها إن الإلحاح على خصوصية التجربة العربية يخلطان خلطاً شنيعاً بين أمرين: علمانية المنهج، وخصوصية التجربة؛ وليست استيراد النماذج جاهزة من الخارج.."..

"ثم جاء عام ١٩٦٥م، في تلك الفترة، نشرت مقالين طويلين في مجلة (ألآداب) تحت عنوان (الثورة والأنموذج)..)؛ وقد تحدثت فيهما عن انحراف الثورة المصرية، وانحراف هدفها لخلق مجتمع صناعي، بقيادة الرأسمالية المصرية التي لا ترغب في التصنيع الكبير لأنها بالتصنيع سوف ينخفض معدل أرباحها!!

- وفي عام ١٩٦٧م، في ندوة (كتاب آسيا وإفريقيا) حين خرجوا بالنتائج ذاتها التي خرج بها غالب هلسا، كانت النتيجة إنسحاب الوفد المصري من الجلسة، وقد كان الوفد مكوناً من الأساتذة: يوسف إدريس، وسعد الدين وهبة، وفتحي غانم.

ثم يقطع غالب هلسا حواره مع إميل حبيبي ليقيم حواراً مع أدب إميل حبيبي!!

- وفي ندوة عن (المتشائل)، أقامها (اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين) فرع القاهرة، شارك فيها غالب هلسا مع الدكتورتين: لطيفة الزيات، ورضوى عاشور، واجه غالب هلسا نقاشاً ساخناً، امتد إلى خارج حدود الندوة، وشغل الأوساط النقدية في مصر أياماً تالية، وقد خالف غالب الإجماع النقدي حول الرواية!!

ثم مضى غالب يبدي آراءه النقدية في أعمال إميل حبيبي واحداً واحداً. وبدأ بـ(السداسية) أمثلة وشروحاً وتوضيحاً، وقد قصر حديثه على واحدة (وأخيراً نوّر اللّوز)، وبها رسم الخطوط العامة لنقده للقصص الأخرى؛ فالحكاية في رأي غالب غير مقنعة، ولا يرى غالب في ظروف الشخصية، ولا في تكوينها النفسي شيئاً يشير إلى حادثة لها قوة الصدمة وعنفها التي تؤدي إلى فقدان الذاكرة؛ ولا يقتنع غالب بقيمة الرمز في القصة حين قطعت المعشوقة فرعاً من الغصن وقدمته للعاشق واستبقت الفرع الآخر، وتعاهدا على أن يحتفظ كل بفرعه، وأن يلتقيا في الربيع القادم حين ينور اللوز فيأتي بأهله ويخطبها من أهلها! ولم يتم اللقاء إلاَ بعد عشرين عاماً! ثم بعد قيام إسرائيل بعشرين عاماً، وبعد حرب الأيام الستة، حيث استطاع فلسطينيو عام ١٩٤٨م أن يلتقوا بفلسطينيي الضفة الغربية وقطاع غزة.

إن غالباً ينكر على إميل كثرة أمثلته التوضيحية في القصة، وشروحه لمقولات ذهنية.

ومهما يكن من شيء فإن الثنائيات التي رآها غالب هلسا مطلقة في قصة إميل حبيبي، لا نراها نحن كذلك، لأنها هي واقعية، وإن تكن تبدو بسيطة، فالبساطة في نظرنا لا تقلل من قيمتها الواقعية. ولا تقلل من قيمتها الثقافية، ولا تقلل من قيمة الشخصية المعرفية التي يسر بها إميل في أعماله الروائية والقصصية؛ ومع هذا كله، فحوار غالب مع إميل في هذا الصدد حوار واقعي ثقافي خصب! وإن يكن غالب ينكر على إميل قوة الصدمة، صدمة اللقاء بين الفلسطينيين، مع أنها جاءت في ظروف عجيبة غريبة غير طبيعية!!

- ونرى غالب هلسا يتناول ما قالته الدكتورة رضوى عاشور عن (المفارقة) الرائعة في (المتشائل) حين قالت: (.. وتكتسب المفارقة التي تقوم على كشف العلاقة، أو إبراز الشيء بمضاهاته بضده فعاليَة خاصة، بين يدي أديب يتبنى المحاورة الجدلية التي ترى في العلاقة والصراع بين الأضداد قانوناً يحكم المادة وسيرة المجتمع والتاريخ..)، فيتناول غالب هذا القول ويحيله إلى (نقيصة)، بل يسمي هذا الشيء (الجدل) تشبيهاً بلاغياً بسيطاً ليس غير، ويقول إنه قد يكون استعارة؛ بل إن (المشبه) هنا ليس مكتفياً بذاته يحتم علينا – حتى يكون له معنى – أن نعود إلى (المشبه به). ولهذا فإن رواية (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) ليست في نظر غالب إلاَ بناء ذهنياً تجريدياً تجسد في أمثلة توضيحية، ليس فيها (جدلية الرمز والواقع). إن غالباً يرى جدلية الرمز والواقع متمثلة على وجهها الصحيح في رواية (جيمس جويس): (يوليسيز)، وفي رواية (هيرمان ميلفيل): (موبي ديك)، ويشرح ذلك شرحاً وافياً.

ويخرج غالب من مقارنته هذه بما يلي:

".. إن الإحالة إلى (رمز) أو إلى (ميثولوجيا)، لا تعني الإحالة إلى فكرة.

فالرمز تجربة إنسانية مكثفة. والعلاقة بين العمل الفني والرموز المحال إليها، ليست علاقة بسيطة، كما في الاستعارة أو التشبيه، ولا علاقة راكدة كما تكون العلاقة بين الفكرة والمثال التوضيحي؛ فالعلاقة بين الاثنين هي علاقة جدلية معقدة. إن هذا يستلزم أن يكون طرف العلاقة الأول مكتفياً بذاته، يجيء اكتماله من علاقاته الداخلية: الأشخاص، وعلاقاتها؛ والأحداث وعلاقاتها بالأشخاص وبمسيرة الرواية.. الخ!! والعمل الفني بهذه الصفة يحال إلى رمز، وهذه الإحالة لا تعني أن للعمل الفني وجوداً ناقصاً لا يكتمل إلاَ بالرمز؛ بل يعني أن

هذه الإحالة هي أحد المستويات المتعددة للعمل الفني، وهدفها حوار جديد مع الرمز يضيء الرمز، والعمل الفني يؤكد وحدة التجربة الإنسانية. وهذه العلاقة بين الاثنين – من ناحية الوظيفة – لا تجعل القارئ يستعيد وعيه بتجربته الخاصة التي تماثل تجربة الفنان، بل تعيد بناء استيعابه للرمز!"

وقد تناول غالب هلسا رواية إميل حبيبي (لكع بن لكع)، ورآها أكثر أعماله انسجاماً وتماسكاً؛ ورآها تخلصت من شائبة الثنائية، ومن شائبة إلغاءالجدل؛ والشائبة التي تخلصت منها هذه الحكاية المسرحية هي الخلط بين الشخوص وأفكار المؤلف. أما شائبة غياب الجدل فذلك حين يكون للصورة عند المبدع وجه واحد فيوظف هذه الصورة لخدمة الفكرة فيلغي بذلك الوجه الآخر للصورة الفنية.. كما يلغي علاقتها العضوية بمجمل العمل الفني، فتجيء صورة متقطعة مستقلة قائمة بذاتها!! ثم ينتقل بعد ذلك إلى ما أشارت إليه الدكتورة (رضوى عاشور) في مقالها المنشور في مجلة (الكرمل) – عدد ١، وإلى ما دار في الحوار الذي أجراه الأستاذان محمود درويش، وإلياس خوري مع إميل حبيبي في العدد ذاته من مجلة (الكرمل)، حين أشاروا جميعاً إلى أن إميل حبيبي يكتب نوعاً أدبياً واحداً، هو مزيج من المقال والحكاية الشعبية، فينبري غالب هلسا بكل ثقافته في مجال الفلسفة وعلم النفس والنقد الأدبي (ليخرمش) بأظافره وجه هذه المقولة!! ولينتهي بذلك إلى أن التشابه بين قصص حبيبي والحكاية الشعبية هي الحكمة التي تخرجان بها، أي تشابه سطحي لا يصلهما بشكل جاد، كما يقول!

ويتمتع غالب هلسا بحساسية متفوقة في التذوق الجمالي، وهو لا ينقد غيره فحسب، بل كثيراً ما ينقد ذاته فيقول:

".. لقد لاحظت وأنا أستعيد قراءة هذه الدراسات – غلبة التحليل الذهني، الصارم أحياناً، هذا رغم أن منطلقي في النقد هو التذوق والحس، وعندما أعود إلى بعض رواياتي التي كتبتها منذ زمن بعيد، فإن بعدها عني تاريخياً قد يتيح لي أن أحاكمها ناقداً، ولهذا فإنني أجد أنها تتميز بمستوى انفعالي حاد وعال. وعندما استرجع لحظة كتابتها أتذكر أني كتبتها دون تخطيط، وأنها نمت وتضخمت دون تقصد، فحين كانت بداية رواية (الضحك) في ذهني مجرد قصة قصيرة لا تزيد على العشر صفحات، رأيتها تكبر حتى أصبحت خمسمائة صفحة!! وحين أحاول تطبيق هذا النقد، أجد أن سيطرة التحليل الذهني

للأعمال الأدبية التي أنقدها هو محاولة لإخفاء حقيقة أنني أحكّم ذوقي وحسي حين أكتب النقد.."

ويعني بذلك دراسته لأعمال يوسف الصايغ، ويوسف إدريس، وجبرا إبراهيم جبرا، وحنا مينه، ودراسته حول المومس الفاضلة، ومشكلة حرية المرأة، وأعمال إدوارد الخراط، وآخرين!! (غالب هلسة – قراءات في أعمال دار ابن رشد – بيروت – المقدمة – ص٦،٧).

لقد كان غالب هلسة مشغولاً بل مسكوناً بفعل السؤال الذي أشار اليه وافتقده في أعمال المثقفين، كان مشغولاً به أو مسكوناً في السبعينات حتى جعل هذا الفعل عنواناً بل مضموناً لروايته (السؤال) التي صدرت في بيروت، عن دار ابن رشد، سنة ١٩٧٩م.

ومن فعل السؤال هذا "تبدأ الرواية"، وبه تستمر وتنتهي دون أن تنتهي، يصوغ هذا الفعل لغته الجنسية التي هي لغة الحب والموت" لغة اللجوء إلى ممارسة الحب/الجنس، لغة الانكفاء إلى الماضي وإلى أحضان المرأة الأم والمرأة العطف والحماية والتعويض عن القمع السلطوي. تخفي اللغة الجنسية المقموع السياسي، الاضطهاد الفكري، كما تلوح به وتحاول أن تقوله وتصير لغة سياسية. تتقاطع اللغة الجنسية واللغة السياسية. تقول إحداهما الأخرى وتخفيها، وتبدو حركتهما هذه صراعاً بين الموت والحياة، بين القبول والرفض؛ بين القمع والتحرر، إن وضع اللغة على هذا المستوى الجنسي يمنح المتخيل واقعيته فيبدو العالم الروائي والقصصي الوهمي حقيقياً؛ وهو – في تبدَيه هذا – مغادر لعالم الواقع دون أن ينفصل عنه، ومغادر لعالم المتخيل دون أن يخونه.." على حد تعبير الدكتورة يمنى العيد. (يمنى العيد: في معرفة النص – دار الآفاق الجديدة – بيروت، ١٩٨٣ – ص١٨٤).

وهذا يسلمنا إلى حقيقة راسخة وهي أن كل عمل أدبي أو فني متفوق يشكل مغامرة في مجال النقد.. فالمبدع الذي لا يرضى عن نوع العلاقات أو عن طبيعة العلاقات في الواقع الاجتماعي والسياسي الذي يتصدى له، ثائر في الدرجة الأولى، لا يقبل بقاء شبكة العلاقات تلك على حالها، بل هو يشكل شبكة علاقات أفضل وأجمل وأكمل وأعدل وأنبل. هذه الرؤية في حد ذاتها رؤية نقدية ذات بنية جمالية متفوقة. وعلى هذا فغالب هلسة منذ بدأ ينتج روايته الأولى (الضحك)، وحين مضى ينتج (الخماسين) و(السؤال) و(البكاء على الأطلال) و(ثلاثة وجوه لبغداد) و(سلطانة) و(الروائيون)، وحين أنجز مجموعتيه القصصيتين و(وديع والقديسة) و(زنوج وبدو وفلاحون)، وفي دراساته الفلسفية الإسلامية، وفي كتبه

النقدية، ومناقشاته ومحاوراته في الندوات.. في جميع هذا الإنتاج يبدو ناقداً من رأسه إلى أخمص قدميه!! ناقداً يؤمن بالتغيير، يؤمن بالحركة.. بالتحول... يوازن بين الواقع القائم والواقع الفني المتخيل. لقد خطت الرواية، والروائيون المتفوقون بإبداعاتهم المتفوقة خطوات متقدمة.. وانتقلوا بالرواية من دورها التعليمي التحصيلي وحشد حقائق المعرفة وإقحامها، كما كان الشأن في أول النهضة.. انتقلوا بها إلى الآفاق التي تحقق التثقيف بدلاً من التعليم، وأخذت على عاتقها أن تقوم بدور امتداد الرؤية والنقد وتهذيب الذوق أو الذائقة الجمالية، وهذا الجديد للأعمال الروائية واضح في روايات غالب هلسة جميعها.

ومن ذلك حرصه على التفاصيل، وابتعاده عن الخلاصات الممجوجة والأحكام العامة.. وقد جاءت رواياته تعلي من شأن (المواقف الثقافية) مما كشف عن ناقد مثقف عربياً وعالمياً، إن رواياته مليئة بأشياء وأشياء في بنية فنية متفوقة فيها الكثير من شؤون السياسة التي لا تطفو على السطح، والكثير من شؤون الاجتماع، والكثير من شؤون التراث، والكثير من شؤون الأدب والنقد واللغة، ولكل من هذه الشؤون مكانه الصحيح في النسيج الروائي دون أن يثقل التشكيل الروائي الفني، فمنحها ذلك خصباً وعمقاً وبعد نظر، ومنحها حلاوة المفارقة أو المخالفة، مخالفة القيم السائدة: "*.. سنبرهن للعالم كله أنه بإمكان الإنسان أن يعيش مثله وقيمه لا أن يثرثر حولها وحسب.. ساحقين في طريقنا القيم التي خلقها الإقطاعيون والتجار. الإنسان الحر سينتصر.. نحن الاثنان سننتصر...*" (الضحك: ص٣٦).

"وكأن ما يسمى بأدبية الأدب أو الفني هو الذي يخفي السياسي دون أن يعني ذلك غيابه بالضرورة!!"

(يمنى العيد: محاور البنية في رواية "السؤال" – من كتاب (في معرفة النص) – ص ٢٢٢).

وقارئ غالب هلسة يستشعر روح الناقد في كل عمل روائي أو قصصي أنجزه غالب:

"*.. تاهت أفكاره في الرواية البوليسية التي كانت تقرؤها (رحمة).. كان الصمت مطبقاً وجذبت انتباهها حركة وراء الستارة*".. إذا لم يكن المترجم قد أساء الترجمة فالجملة ضعيفة.. إن المؤلف يخبر القارئ فقط ولا يحاول أن يجسد له الصمت وحركة الستارة. كل ما يريد أن يقوله لنا إن المرأة وحيدة وإن هنالك شخصاً وراء الستارة، أما كيف كانت المرأة تحس بذلك الصمت، وبتلك الستارة، وهي تتحرك، فذلك ما لم يخطر على ذهن

المؤلف المحترم. يفكر الآن أن يبحث عن تلك الرواية، ولكنه كيف يستطيع أن يجدها وسط أكداس الكتب، وهو على أية حال لا يعرف عنوان الرواية.. البيت من ذلك الطراز الانكليزي القديم. والمرأة جالسة في تلك الحجرة (هناك أيضاً قاعات واسعة، والمكتبة التي يجلس فيها صاحب البيت، فيقتله المجرم، كأنها صنعت خصيصاً لذلك)".

المرأة جالسة تنتظر عودة الزوج، الساعة دقت الواحدة بعد منتصف الليل ولم يأت، يحاصرها الفراغ الواسع والصمت، ثم يجذب انتباهها حركة الستارة. كانت ترى ذلك ولا تفكر فيه، ثم انتبهت مذعورة إلى ما يعنيه ذلك... وراء الستارة.. خنجر؟ (ما الذي ينتظره المجرم حتى ينفذ جريمته؟) خنجر؟ لا.. لا.. بل مسدس فيه كاتم للصوت، أو دبوس طويل يسلطه المجرم عادة إلى القلب.. يضحك فجأة عندما يتذكر فلماً جنسياً. الرجل والمرأة يمارسان الجنس بهمة واندفاع غريبين، وهنالك فتاة تقف خلف الستارة تراقبهما مهتاجة وهي تمارس العادة السرية، يقفز الرجل بخفة ويرفع الستارة، فنشاهد الفتاة في هذا المشهد الغريب، ولكنها تنظر إلى الرجل برعب.. ماذا كنت أقول؟ حركة وراء الستارة.. لا.. شفتاه تلمسان حنجرتها المنزلقة المتفلتة، وهي لا تستجيب له.. (البكاء على الأطلال: ص ٦٦-٦٧).

جاء هذا في سياق روايته: (البكاء على الأطلال)، فإذا لم يكن هذا نفس الناقد.. الناقد التطبيقي.. فماذا هو؟ ومع ذلك فنقده هذا يشكل في الرواية موقعاً من نسيجها لا يمكن فصله!!

وحين يتحول التاريخ إلى بعد زماني متحرك في إحدى رواياته ويخشى ألاَ يفرق القراء بين البعد التاريخي في التاريخ والبعد الزماني الفني، نسمع منه صوت الناقد يصيح في رواية (السؤال):

".. أحمد: يا جماعة ما تنسوش أننا في سنة ١٩٦١م.." (السؤال: ص١٠٤).

كما نسمع صوت الناقد في موقف آخر:

"..أنت تعلم أنك مجرد برجوازي صغير!!...

... مصطفى: إنه يعيش منطق التاريخ.."

ونسمع صوت الناقد النبيه في ثنايا رواياته كلها. (السؤال: ص١١٢).

وغالب على بينة من أبعاد العمل الفني وشبكة العلاقات التي ينسجها ويجعلها معادلة لشبكة العلاقات القائمة في واقعه الاجتماعي.. حين يحول زمانها من تاريخ أو أحداث إلى بعد زماني يتحول بين يديه إلى قضية، ويحول مكانها من ظرفه الجغرافي إلى بعد مكاني يتحول بين يديه إلى قضية كذلك، ويحول إنسانها من شخص مفرد إلى قضية.. ويقيم نسيجاً فنياً جمالياً من ذلك كله باللغة التي تتحول إلى لغة أو قضية داخل اللغة المألوفة!

ولهذا ظل يتحرك في خاطره هاجس الإحساس لجماليات المكان وجماليات الزمان وجماليات اللغة داخل لغة وجماليات الإنسان القضية. وحين ظفر ببحث طويل عن جماليات المكان وقف عنده، وترجمه لينقله إلى العربية.. وكانت ترجمته لكتاب (غاستون باشلار): (جماليات المكان)، ذروة نقدية في فهم هذه الأبعاد على هذا النحو من الرؤية النقدية الممتدة. وكانت مقدمة غالب لهذا الكتاب صورة من صور النقد الأدبي المتقدمة، (يباغت) بها القارىء بكتاب يحمل ثلاث مقدمات: مقدمة المؤلف الأصلي.. وتقديم إيتان غلسون.. ومقدمة المترجم غالب هلسة. (غاستون باشلار: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسة – المؤسسة الجامعية للدراسات – ط٣ بيروت – ١٩٨٧).

يرى غالب أن كتابة المقدمات والشروح لكتاب مترجم ضرورة وموقف.. ليضعه في سياق الموضوع الذي يتناوله: ".. فكتاب (فن الشعر) لأرسطو يكتسب أهميته الشديدة لكونه أول كتاب متكامل – تقريباً – في بعض موضوعات علم الجمال، أكثر بكثير من الأفكار التي يحتويها – التي هي مجرد أفكار أولية. وهذا مثال متطرف ولكنه يوضح ما أعنيه.." (جماليات المكان ص٥). ونلاحظ (المباغتة) و(التطرف) في مزاج غالب، وهما صفتان تلازمانه في مغامراته النقدية.

وغالب يرى لهذا الكتاب أهميّة استثنائية.. فقد كانت تلح عليه مسألة (المكانية) في الرواية والقصة العربيتين.. ودورها في منح العمل خصوصيته وأصالته.. ولهذا يرى غالب أن الأدب العالمي هو الأدب الذي يستطيع أن يتبناه الإنسان ويجد فيه خصوصيته، أي ".. ذلك الأدب الذي تقول لنفسك حين تقرؤه: (هذا ما كنت أريد أن أقوله، ولكن هذا الكاتب سبقني إليه)". (جماليات المكان: ص٦).

فمثل هذا الأدب – في رأي غالب – يشق الطريق إلى العالمية.. وهو يفعل ذلك عبر ملامح قومية بارزة قوية.. وأحدها (المكانية): "..ما كنت أفهمه من مصطلح المكانية قبل أن أقرأ هذا الكتاب.. هو المكان الأليف.. الذي يحمل خصوصية قومية.. كما يعبر عن رؤية.. أذكر أنني قلت شيئاً كهذا في ندوة أقيمت منذ ثماني سنوات، شاركت فيها مع الأستاذ أحمد عباس صالح، وكانت عن رواية عبد الحكيم قاسم: (أيام الإنسان السبعة)؛ وعندما قرأت هذا الكتاب تبين أن المكانية تذهب إلى أبعد من ذلك، وهي أكثر تحديداً. إنها تتصل بجوهر العمل الفني، وأعني به الصورة الفنية.. التي تختلف عن الزخرفة التي تعمد إلى الاستعارة والكناية والمجاز وغيرها. إن الصورة الفنية تنقل تجربة في حين أن الزخرفة تعبر عن فكرة جاهزة.." (جماليات المكان: ص٦).

وغالب يحتفل بهذا الكتاب لأنه مكرس كلياً لدراسة جماليات المكان بمفهوم متقدم أوسع.. فحين نسمع الملامح أو الصفات: "المتناهي في الصغر"، و"المتناهي في الكبر" و"الداخل"، و"الخارج"، و"الاستدارة".. فهي ليست صفات هندسية.. بلا ملامح ألفة. وحين نقرأ وصفاً لحجرة، نتوقف عن القراءة، أو نعلق القراءة، لكي نتذكر حجرتنا. أي أنّ قراءة المكان في الأدب، تجعلنا نعاود تذكر بيت الطفولة.

ويؤكد غالب أن هذا الكتاب هو دراسة للمكان الأليف ولم يتعرض للمكان المعادي. وقد جعله يعيد التفكير في دراسة جماليات المكان في شعر البكاء على الأطلال، وحلم المدينة الفاضلة، ودراسة موضوعات وجوانب من جماليات المكان العربي مثل: الجامع والمئذنة والبيت والمقهى وما إلى ذلك.

ثم يعرض غالب للمنهج (الظاهراتي) الذي يتبعه باشلار في الكتاب، فيعرف (الظاهراتية) مصطلحاً، ويعرض لمصطلح (المفارقة)، والمصطلح (الأنطولوجيا)، ويفرّق بين ما يعنيه (أرسطو)، وما يعنيه (هرسرل)، وما يعنيه (باشلار).

بعد هذا كله نرى أن (غالب هلسة) ينتمي إلى الواقعية العلمية الجديدة في إبداعه وفي رؤيته النقدية. والرواية تقوم على ما يسميه (خلق توازن) بين الشخصية الإنسانية في داخل العمل الفني، وكونها كياناً حياً يتحرك ويسلك بشروطه من جانب / وبين كونها وظيفة في البناء العضوي للعمل الفني الروائي.. لقد حرص غالب على هذا التوازن في أعماله الإبداعية

لأنها أكثر ما تقوم في تشكيلها على أساس من رسم الشخوص وسلوكهم والأحداث التي يتعرضون لها، داخل شبكة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية والفكرية.

لقد كان غالب يرى هذا الرأي ويبحث عن هذا التوازن في قراءته النقدية ليوسف الصايغ، ويوسف إدريس، وجبرا ابراهيم جبرا، وحنا مينه..:

".. في العمل الفني الجيد يقوم هنالك توازن بين الوجهين.. وأما إذا استقلت الشخصية في العمل الفني عن مجمل العمل فإنها بذلك تمزقه وتفقده وحدته وتماسكه. أما إذا فقدت الشخصية معطياتها الإنسانية حتى تيسر سرد الحكاية فإن العمل الفني يفقد فنيته تماماً..." (غالب هلسة: قراءات نقدية – ص٨٧).

أجل ينتمي (غالب هلسة) إلى الواقعية الفنية الواعية.. إلى واقعية غسان كنفاني.. لا إلى الواقعية كما يفهمها إحسان عبد القدوس!! فالواقع القائم.. الواقع الخارجي.. قد يكون أوسع.. وأكثر.. لكنه مرتبط بالماضي والحاضر في حالة سكون. بينما الواقع الفني أو الواقعية الواعية تمتد بها الرؤية للماضي، والحاضر والمستقبل في حالة حركة.

الواقع الخارجي يحتفل بالزمان ساكناً، وبالزمان حدثاً، وبالمكان ظرفاً جغرافياً، وبالإنسان في علاقة غير جدلية بالزمان والمكان.

أما الواقع الفني الواعي فيحتفل بتحويل الزمان التاريخي وتوالي الأحداث إلى بعد زماني متحرك متطور، وبتحويل المكان الجغرافي إلى بعد مكاني متطور متحرك، وبتحويل الإنسان من فرد منقطع إلى إنسان قضية يرتبط بعلاقات جدلية بالبعدين الزماني والمكاني.

ونضرب مثالاً لذلك:

(أم سعد) و(المرأة الكادحة من جنوب لبنان)، حين يستغلهما المالك.. صاحب العمارة.. ذات الطوابق الثمانية.. ويحاول ضرب إحداهما بالأخرى.. دون علمهما.. فيفصل المرأة اللبنانية من عملها.. تنظيف درج العمارة.. لأنها كانت تتقاضى سبع ليرات لبنانية.. ويعطي عملها لأم سعد، دون أن تدري ويدفع لها خمس ليرات.. فيوفر ليرتين.. وحين تأتي المرأة اللبنانية وتواجه أم سعد وتعلمها أنها أخذت عملها منها.. نجد غسان كنفاني مؤلف الرواية الواقعية (أم سعد) يقف موقفاً واقعياً واعياً. فيجعل أم سعد تتنازل للبنانية عن العمل وتعيده لها.. وتعانقها، وتبكي معها على حالهما الذي استغله المالك؛ وهو موقف

واقعي.. يقل حدوث مثله في المجتمع المتخلف المختل التوازن.. ولكنه – منطقياً وطبيعياً – ممكن الوقوع على قلة.. فيختاره المبدع الواعي لأنه يهدف إلى واقع اجتماعي أفضل وأعدل وأكمل وأجمل وأنبل!!

بينما لو كان الأمر متروكاً لكاتب مثل إحسان عبد القدوس، إذن لاختار الواقع الأغلب.. الواقع القائم كثرة.. وهو التعارك والتنازع وشد الشعر والتشاتم و(الكرفتة) فوق الدرج.. وهو كثيراً ما يحدث في السينما وفي الواقع التعس. لكن اختيار غسان للموقف الأكرم والأنبل – وهو – على قلة – ممكن! هذا الاختيار هو اختيار المبدعين في مجال الواقعية العلمية الواعية.. وهو ما كان سيفعله غالب فيما لو تعرض لموقف من هذا النوع!!

في الجزء المخصص (في مجلة العربي – عدد ٣٦٠ – نوفمبر ١٩٨٨) لمنتدى العربي... أثار غالب هلسة قضية حول (مأزق الإبداع الأدبي) أو (الروح الأسيرة).. أو حول الحواجز التي تمنع الأديب من أن يرى واقعه، أو العوائق التي تزيف رؤيته، أو تحد من تكون رؤية الأديب مبدعة. وقد سمى غالب واحداً من هذه العوائق وأطلق عليه (الروح الأسيرة)، وقد انتزع هذا المصطلح من علم الاجتماع، حين يتكون الانفصام الحاد بين الأفكار المستوردة البراقة وبين الحياة الواقعية المتخلفة المعتمة، وحين يغيب الوعي وتغيب النظرة الإبداعية وحين يغيب المرء عن قضايا مجتمعه المصيرية، وقد أطلق هذا المصطلح على حالة من حالات المثقفين في الشرق عندما يتصلون بالحضارة الغربية اتصالاً مضطرباً في عقم من الوعي، دون أن يقيموا مع تلك الأفكار علاقة جدلية واعية خلاقة.

وقد أشار غالب إلى أنه من الطبيعي في البداية أن يكون الأديب ظلاً لأديب متفوق آخر؛ كما كانت الحال بين ديستويفسكي وجوجول: "تبعية الأديب لأديب آخر ضرورة لتمكين الكاتب الناشىء من امتلاك الشكل الفني." وكأنها تدريبات إلى أن يتمكن الناشىء من امتلاك القدرة على ابتداع شكله الفني الخاص به، وتطويع الأشكال المستعارة للتعبير عن واقعه: "... من هنا نستطيع أن ندرك أهمية ما قاله (فوكنر) من أنه أصبح كاتباً بحق عندما تبين له أنه يستطيع أن يكتب عن قريته ولا يتوقف أبداً ".

وبعد أن يتساءل غالب: متى نكتب عن قريتنا؟ يعرض للحالة التي يستعير فيها الكاتب الروائي في المشرق العربي الأشكال الإبداعية الغربية ومضامينها، ويضرب مثلاً على ذلك بالروائي السوري المعروف (شكيب الجابري) وروايته (قدر يلهو). لقد كتبت هذه الرواية في

صورتها الأولى في عام ١٩٣٨م، ثم أعاد المؤلف كتابتها في عام ١٩٨٠م. ويعلن غالب أن قيمة هذه الرواية متدنية. وهي مثال على اضطراب الكاتب وروحه الأسيرة، وتكوينه النفسي، ونقله الميكانيكي المتعسف في الشكل والمضمون للأشكال الأوروبية الغربية، وقد أصبحت روحه أسيرة في تكوينها الاجتماعي النفسي ولم تعد قادرة على تجاوز هذه الأسر.

".. كيف يتعامل الرجل العربي وارث تقاليد وقيم المجتمع الأبوي، مع المرأة الأوروبية المتحررة؟ ما يفعله المؤلف هنا هو أنه يخلق – أو بالأصح يختلق – الظروف التي تجعل المرأة الأوروبية امرأة من نساء الحريم".

يختلق جواً من اللقاء مزيفاً بين ألمانية وعربي في ألمانيا، ويضعها في حالة من يطلب الإنقاذ والرجل العربي في دور المنقذ.

ويتساءل غالب: "هل هي هذه الفتاة النموذجية التي يفرزها المجتمع الأوروبي؟ بالطبع لا. إذن من الذي أفرزها؟ لقد أفرزها المؤلف نفسه!! فهو لم ير أوروبا الحقيقية. بل رأى قيمه وقيم ومفاهيم المجتمع الأبوي. وبهذا تصبح تجربة الحياة في أوروبا إعادة إنتاج لمفاهيم شرقية وليست تجربة معاشة".. "إن مفاهيم وقيم المجتمع الأبوي تقف حائلاً بين الأديب ومعرفة الواقع، ولهذا فهو لا يصوغ معايشته للواقع بل يصوغ الأفكار التي يحملها عن الواقع ويفرضها عليه. هنا يتوقف الإبداع حيث تصاب القدرة على فهم واقع جديد وتجارب جديدة بالعنانة، فلا يفعل الأديب شيئاً سوى إعادة إنتاج مفاهيمه".

ويرى أن الروائي قد استعار الأشكال الأدبية وطبقها بشكل ميكانيكي متعسف، وهو السمة المثالية للروح الأسيرة.

ويخرج من هذا كله بأن السلطة الأبوية عائق من عوائق الإبداع الأدبي. ويتفق غالب مع يحي حقي حين كتب في عام ١٩٢٧م يشكو من طغيان دور المومس الفاضلة في أدبنا وفي أفلامنا حتى كاد يلغي كل النساء الأخريات، أو يهمشهن على أقل تقدير!!

وهذه المومس الفاضلة وهذا اللص الشريف، شخصيتان مستعارتان من الأدب الغربي.

وينهي غالب القضية بتقرير أن سلطة المجتمع الأبوي هي التي تقمع قدرة العقل العربي والأديب العربي على الإبداع.

ويواصل غالب هلسة قراءاته النقدية، ويقرأ كتاب (قضايا جماليات دستوفسكي) لميخائيل باختين. ويقول إن ميخائيل باختين قد ظل يكتب في النقد وعلم الجمال والفلسفة واللغة ما يزيد على خمسين عاماً، دون أن يتنبه أحد إليه في الاتحاد السوفيتي والغرب. ثم جاء اكتشافه في السبعينات كالصدمة للعلماء والنقاد والفلاسفة واللغويين في العالم، وقيل "إن كتابه عن تفسير (جماليات دستوفسكي) يمكن مقارنته (بفن الشعر) لأرسطو، ولكنه يختلف عن أرسطو الذي يتحدث عن عمل (مغلق) في أنه يقدم مفهومات جمالية لنص (مفتوح)."

وكما أوجد غالب مصطلح (الروح الأسيرة) في بحثه السابق، يوجد هنا مصطلح الشكل (البوليفوني)، والبوليفونية مصطلح موسيقي يعني تعدد الأصوات في إطار وحدة عضوية. وهي الشكل الروائي الذي وصف به (باختين) الأشكال الروائية التي ابتدعها (دستوفسكي) إن رواية الصوت الواحد – على حد تعبير باختين – مصاغة بمفهوم الوحدة العضوية الأرسطي، وهي هنا صوت المؤلف الذي يسيطر على شخوص روايته، ولا يتيح لهم التحرر من (مونولوج) المؤلف نفسه.. "وفي هذا النمط من الروايات، قلما يتاح للشخصيات أن تتحرر، وتصبح حيوات كاملة، تروي حكاياتها، إذ هي في الغالب أدوات يستعملها المؤلف لتحقيق مطالب معدة مسبقاً.." (العربي – عدد ٣٦٤ – مارس ١٩٨٩م ص١٠٤) وهذا يعني ضرورة خضوع الشخوص الروائية لديكتاتوية المؤلف لتضمن حياتها وتحافظ على منطقها الداخلي.

أما الرواية (البوليفونية) كما كتبها دستوفسكي، فهي مختلفة عن أي أديب آخر، فقراءتها تبين أننا لسنا أمام مؤلف واحد يكتب الروايات والقصص، بل في مواجهة العديد من الأفكار الفلسفية التي أطلقها مفكرون متعددون – على حد قول باختين – وهم شخوص الروايات، من أمثال (يشكن) في رواية (الأبله)، و(ستافروجن) في رواية (الشياطين)، و(راسكيلنكوف) في رواية (الجريمة والعقاب)، و(إيفان كرامازوف، والمفتش الأكبر) في رواية (الإخوة كارامازوف)، وغيرهم. إن وجهة نظر المؤلف لا تحتل المكان الأول. إن الشخصية الروائية مستقلة ذات سلطة خاصة بها، إنها ليست أداة لخطاب المؤلف، بل تحمل خطابها الخاص بها: وينقل غالب عن باختين قوله:

"... إن دستوفسكي مثل بروميثيوس جوته، لا يخلق عبيداً لا صوت لهم، بل بشراً أحراراً قادرين على الوقوف جنباً إلى جنب، وعلى الاختلاف معه، وقادرين حتى على الثورة عليه!". ويطمئن باختين القراء إلى أن وعي المبدع في الرواية (البوليفونية) موجود دوماً، وفي كل موضع في الرواية، وهو وعي فاعل إلى الحد الأقصى لكن وظيفة هذا الوعي في الرواية المتعددة الأصوات.. (البوليفونية).. تختلف عنها في رواية الصوت الواحد:

"... فوعي المؤلف لا يحيل وعي شخوصه إلى أدوات، ولا يضفي عليها تحديدات مستهلكة وحاسمة، إن وعي المؤلف يدرك ويقبل وعي الآخرين بأنه وعي لا حدود له، وعي منفتح، كوعي المؤلف نفسه. إنه لا يعيد خلق عالم من الأدوات والوسائل، بل وعي الآخرين وعوالمهم، يعيد خلقهم بانفتاحهم الحقيقي الذي لا يصل ابداً إلى حالة التحدد والانغلاق. (وهذا في نهاية الأمر هو جوهرهم الحقيقي..".

وقد طبق غالب هلسة في قراءاته للرواية والروائيين العرب.. طبق هذه النظرية.. نظرية باختين.. حول روايات الصوت الواحد، وروايات الأصوات المتعددة.

ثم يقيم باختين "كونا ثنائياً مبنياً على الحوار الدائم" كما تقول مترجمة كتابه، الأمريكية كارلي إمرسن، ويتحدث باختين عن علاقات الحوار.. ويقول إن الحوار يتخلل اللغة عندما تصبح قولاً، كلاماً منطوقاً، وبهذا يصبح القول هو الطاقة التي تربط بين وعي الإنسان الداخلي والعالم الخارجي.. فالتحدث أو الكتابة يدلنا على كيفية تفاعلنا، واسلوب تفاعلنا هو الحوار مع الذات ومع الآخر، إن اختفى الآخر، انتهى الحوار وانتهت الذات. ولهذا السبب كانت الرواية أكثر حرية من الملحمة، لأن أبطال الرواية لا يرتفعون إلى مستوى الموقف الذي تم وضعهم فيه. إن تفاعل نظامين في الفهم مختلفين ومتمايزين هو الوسيلة الوحيدة لخلق حدث روائي.

ويواصل غالب هلسة قراءاته النقدية، فيقرأ رواية (حسيبة) لمؤلفها خيري الذهبي، في (مجلة العربي – عدد ٣٧١ – اكتوبر ١٩٨٩م). ويراها حدثاً متميزاً في الرواية السورية والعربية، متميزة لتجنبها الكثير من مآزق الرواية العربية، ولاقتحامها لميادين جديدة في التجربة الروائية.

وزمان الرواية يمتد من عشرينات القرن العشرين حتى خمسيناته، ومكانها دمشق بعالمها المغلق الذي يفض ختمه المؤلف، خيري الذهبي. وعالمها مأساوي بطولي واقعي. ومدارها لقاء بين شاب باريسي (عربي الأصل) ثائر، وفتاة جميلة، في البيت الذي يختفي فيه لقاء البطولة المثقفة مع البراءة، وينتهي الأمر بالزواج السعيد، والخروج من كابوس المطاردة.. وهو مدار كثيراً ما ينزلق فيه الروائيون إلى منزلق ميلودرامي، ولكن "قدرة الكاتب ونفاذه تجاوزا الميلودرامي إلى المأساوي البطولي" على حد قول غالب هلسة، وإذن – في رأي غالب – فإن الخروج من المأزق الميلودرامي وإنقاذ الرواية من هذا المنزلق، وتقديم عالم بطولي شديد الإقناع، هو ما جعلها في نظره رواية متميزة.

ويشير غالب إلى المغايرة الجسورة التي غامرها الكاتب في تقنيته الجديدة التي كتب عنها بها روايته.. فمزج بين طريقة الجاحظ الاستطرادية في كتابه (البيان والتبيين)، أو طريقة الحديث ذي الشجون لدى المبرد في كتابه (الكامل)، أو طريقة الخروج على التسلسل لدى أبي الفرج الأصبهاني في كتابه (الأغاني).. مزج بين هذه الطريقة العربية الاستطرادية وبين طرائق المسرح اليوناني الذي كان يجعل البطل التراجيدي يصارع قدره حتى يدفع الثمن.

ويمضي غالب في بحث دائم عن الجديد في هذه الرواية المتميزة، ويورد أسبابه، ويفيض في شرح هذه الأسباب؛ ويرى (حسيبة) بطلة تراجيدية كالأبطال في المآسي اليونانية القديمة التي ورثناها عن ايسكيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس.

ويشير في تعليل ذلك التميز إلى أن هذه التقنية الكتابية مكنت الروائي من أن يخرج بين الحين والآخر عن الإيقاع المرسوم للعمل الروائي، هذا الإيقاع الذي يشبه مجرى النهر، والخروج من الإبحار في النهر والعودة إلى مواصلة الإبحار يمنح الرواية قيمة جديدة وطعماً جديداً ومعنى جديداً، لأن هذا الخروج وهذه العودة توسع من الرقعة المكانية، وتوسع من الرقعة الزمانية أو أبعاد الحدث، وتمنح البطلة فرصة النضج، ولا تبعث على الضياع في الوقت ذاته. ومن هنا كان للاستطراد مذاقه. ومن هنا واجهت حسيبة الماضي الذي يمثل القدر في مجتمع متخلف، يفرض سلطانه وسطوته، والمستقبل الذي ينذر بما ستلقاه في صراعها الذي يحول القدر الغيبي إلى قدر بشري مقنّع (بأقنعة غيبية).

ومع إعجابه بالرواية، نراه يكشف عن سلبيتها الرئيسية التي تتخلص في تحكم فكرة مسبقة متناقضة في توجيه الأحداث بأبعادها الزمانية والمكانية.

لكن الخروج على الإيقاع الذي أعجب به غالب يمكن الروائي من الامتداد في الشخوص التي لا بد منها لكي تبلغ البطلة مرحلة النضج، فمريم وزوجها، وخالدية وأزواجها، وكل رجال الرواية، قد أسهموا جميعهم في إنضاج شخصية حسيبة!! ومن هنا كان للخروج على التسلسل الروائي قيمة كبيرة. وهكذا فهناك أمور ثلاثة تشغل عين غالب هلسة في نقده:

- نفوره من تحكم بعض الروائيين في شخوصهم الروائية، وربطهم من عنقهم بحبل، وتوجيههم نحو القصد الذي يخطط له الكتاب الروائيون.

- وإعلاؤه من شأن نظرية باختين حول القيمة الفنية التي يضيفها تعدد الأصوات المستقلة عن قصدية الكاتب، على بنية الرواية وشخوص الرواية وأبعاد الرواية زماناً ومكاناً.

- والامتداد بالإيقاع الروائي أو المسار الروائي بحيث يتيح للشخوص فرصة نضجها، فينحني يميناً أو شمالاً، ومن فوق، ومن تحت، ومن الخلف والأمام، حتى يخصب الرواية بهذه المنحنيات ويغنيها؛ وهنا إشارة إلى قيمة الأساليب العربية التراثية في الاستطراد الموروث.

ثم يشير غالب هلسة إلى أن بطولة (حسيبة) تنبثق من كونها أرادت أن تتجاوز قدر المرأة، أن تصوغ حياتها بيديها، وليس بالخضوع للمواصفات الاجتماعية التي صاغها عالم الرجال، أن تكون قيمها نابعة من ذاتها، وليس من عالم الرجال والأسطورة والأجداد.

ويختم رؤيته النقدية، وتقويمه لرواية (حسيبة) بما يلي: "إن أهم ما في هذه الرواية أن الصراع بين الشخصيات ومعطياتها الاجتماعية لم يتم عبر وعي مضاف إليها. بل تم برموز ومعطيات ذلك العصر.

إن هذه الأبنية التي أقيمت – لتقمع كل تمرد ضد الواقع التقليدي – لا بد أن يكون أثرها معيقاً للصراع، وهذا ما قدمته الرواية بامتياز، وهو ما يجعلها تقف كواحدة من الروايات العربية المهمة.

هذه رواية مهمة في سياق الرواية السورية والعربية، فهي قد قدمت أعمق طرح لقضية المرأة، ومن خلال ذلك طرحت قضية الإنسان في العالم الثالث".

والناقد إنسان، حين ترضى عينه عن عمل، يتلمس له ما يرفع من شأنه.. نحن نقبل هذا الرضا الذي أبداه غالب نحو قضية المرأة.. وإن كنا نخالفه في أمر المواقف والسلوك

والممارسات التي وقفتها المرأة الشخصية في الرواية.. فليست في نظرنا رؤية ممتدة واعية لقضية المرأة.!

- وعنوان رواية غالب (الضحك) مثير من بين العناوين التي اتخذها لسائر رواياته: (الضحك) و(الخماسين) و(السؤال) و(البكاء على الأطلال) و(ثلاثة وجوه لبغداد) و(سلطانة) و(الروائيون).

وعنوان (الضحك) عنوان مثير من بين العناوين كما رأينا سابقاً، فأي ضحك أراد غالب:

- هل أراد الضحك المأساة، (ولكنه ضحك كالبكا)!!؟

- هل أراد الضحك المتصوف الذي يقطر حكمة؟!

- هل أراد الضحك اللاّهي، الضحك اللعب، ضحك الحياة، (لقد لعبوا وهي لم تلعب)؟!

- هل أراد الضحك الساخر الناقد، الضحك الإبر؟!

- هل أراد الضحك الاستخفاف: (وتضحك مني شيخة عبشمية)؟!

- هل أراد الضحك الكابوس؟!

- هل أراد الضحك المقابل للغضب؟!

- هل أراد الضحك الخجول؟.. هل؟... هل؟!!!

إن للضحك مئات الوجوه، وقد وردت في الرواية معظم هذه الوجوه، واشتملت عليها متجمعة، بعد أن جاءت متفرقة، في صفحات الرواية (ص٢٢٨ – ص٢٩٠). ومع أنها رواية الضحك، غير أننا نراها في إيقاعها الداخلي رواية (القلق)، و(الاضطراب المضيع) و(الرعب).

ولدى غالب الشيء الكثير مما يحرص على قوله في هذه الرواية، ولهذا راوح فيها بين السرد والوصف والمحاورة والخواطر أو ما يشبه المذكرات وإيراد الوثائق، دون أن يفسد ذلك أو يقطع انسياب الإيقاع الذي يحكم علاقة (الراوي) بشخصية (نادية)!!

وقد كانت الملاحقات والاعتقالات والسُجون والتعذيب تصادف القارىء في منحنيات كثيرة من منحنيات هذه الرواية، مما يكشف عن أن رؤية غالب هلسا قد امتدت وعمقت، لأنه كان يحرص على أن يكون في الخطوط الأمامية من قضايا الإنسان المصيرية.!!

وهكذا كانت رؤيته النقدية في أعماله الإبداعية وفي جميع كتاباته!!

• **بعض الروايات – تأليف غالب هلسا – وبعض المراجع:**

= (السؤال) – رواية – دار ابن رشد، ودار الفارابي – بيروت ١٩٧٩م

= (الروائيون) – رواية – دار الزاوية – دمشق – ١٩٨٨م

= (الضحك) – رواية – دار العودة – بيروت – ١٩٧٠م

= (البكاء على الأطلال) – رواية – دار ابن خلدون – بيروت ١٩٨٠م

= (الأعمال الروائية الكاملة) – ثلاثة مجلدات – منشورات البنك الأهلي الأردني – عمان ٢٠٠٣م

= (رابطة الكتاب الأردنيين) – غالب هلسا مفكراً – منشورات البنك الأهلي الأردني- عمان ٢٠٠٥م

= (العالم مادة وحركة) – دراسات في الفلسفة – تأليف غالب هلسا – دار الحكمة – بيروت ١٩٨٠م

= (قراءات في أعمال يوسف الصايغ، ويوسف إدريس، وجبرا إبراهيم جبرا) – دار ابن خلدون – بيروت ١٩٩١م

= (غالب هلسا) – فصول في النقد – دار الحداثة – بيروت ١٩٨٤م

= (غالب هلسا) – دراسات نقدية – أعدها موفق محادين – دار الكنوز – بيروت ٢٠٠٢م

= (غاستون باشلار) – (جماليات المكان) – ترجمة غالب هلسا – المؤسسة الجامعية – بيروت ١٩٨٢م

= (يمنى العيد) – (في معرفة النص) – دار الآفاق الجديدة – بيروت ١٩٨٣م

= (أ.د.عبد الرحمن ياغي) – (رؤيتان نقديتان) – دار البشير – عمان ١٩٩٨م

= (مجلة الآداب) – عدد ٣ – آذار ١٩٦٢م – السنة العاشرة - بيروت

= (صحيفة السفير) – ١٢/١٠/١٩٨٠م – بيروت

= (مجلة العربي) – عدد ٣٧١ – اكتوبر ١٩٨٩م

الوعي النقدي عند غالب هلسا

• د. نضال الصالح

ينتمي غالب هلسا إلى جيل من المثقفين العرب الذين يمثلون علامة فارقة في الحياة الثقافية العربية، لأسباب كثيرة، من أهمّها جمعهم بين الإبداع والنقد، أمثال: جبرا إبراهيم جبرا، وإدوار الخرّاط، وواسيني الأعرج، ونبيل سليمان، ومحمد الباردي، وإسهامهم المميّز في التأصيل لكتابة روائية لها حساسياتها الخاصة، ولكتابة نقدية مؤرّقة بإنجازات النقد العالميّ وبالتيّارات الفكرية من جهة، وبشواغل المجتمع العربي وأسئلته من جهة ثانية.

ولا تكمن أهمية هلسا في انتمائه إلى ذلك الجيل فحسب، بل، أيضاً، في كونه نموذجاً بارزاً للمثقّف العضوي بامتياز، فبالإضافة إلى بحثه الدؤوب، قاصّاً وروائياً وناقداً وباحثاً ومترجماً، عن إجابات لأسئلة الثقافة العربية الأكثر إلحاحاً في النصف الثاني من القرن العشرين، لم يكتف بإخلاصه اللافت للنظر للقضية الفلسطينية، بل تجاوز ذلك إلى مشاركته المقاومة صراعها الثقافي والسياسي والنضالي مع الاحتلال الإسرائيلي، وإلى تعرّضه بسبب مواقفه من الأداء السياسي العربي للاعتقال في غير عاصمة عربية (عمّان، بيروت، القاهرة، بغداد)، ودفعه ثمناً لذلك ارتحالاً بين غير منفى لنحو ثلاثة وثلاثين عاماً.

لقد كان هلسا في الأدب والفكر والنقد والسياسة مهموماً بإنجاز مطابقة دائمة وصادقة بين القول والفعل، فكانت أعماله القصصية والروائية استكناهاً عميقاً لبنى الوعي المعوّقة للتقدّم الحضاري في المجتمع العربي، وكانت أعماله الفكرية حواراً مستمراً وجريئاً مع مثيرات الواقع وتحوّلاته، وعلى النحو نفسه بدا منجزه النقدي موجّهاً نحو الوظيفة الاجتماعية للفنّ،

التي تجعل الأخير إنتاجاً لمعرفة قادرة على تغيير الواقع وتحريره من القوى الكابحة لتطوّره وتقدّمه بآن، وكان اشتغاله في السياسة استجابة لقيم نضالية وقومية تتجاوز النظرية إلى الممارسة.

يعرّف هذا البحث بجهود غالب هلسا النقدية، بوصفه أحد أبرز النقّاد العرب في النصف الثاني من القرن العشرين، وأحد أبرز الروائيين العرب في المرحلة نفسها أيضاً. ولا تتأتى أهمية البحث وضرورته من ندرة البحوث التي عُنيت بتلك الجهود فحسب، بل أيضاً من صلة تلك البحوث جميعاً بمعنى المراجعة أكثر من صلتها بمعنى البحث. وانطلاقاً من ذلك فإنّ البحث سيتجاوز التعريف بمنجَز هلسا النقدي إلى محاولة اكتشاف حوامله الفكرية والفنّية، وإلى مساءلة أطروحاته ومحاورتها بآن، ومن ثمّ إلى اكتشاف الدور الذي نهض به ذلك المنجَز في الحركة النقدية العربية المعاصرة.

١. غالب هلسا. تعريف موجز:

١. ١. السيرة الذاتية:

ولد "غالب سلامة هلسا" في قرية "ماعين" التابعة لمدينة "مأدبا" في ١٩٣٢/١٢/١٨،[١] وما إنْ أتمّ دراسته الابتدائية فيها، حتى انتقل إلى مدرسة المطران الداخلية في عمّان، وفيها أنهى تعليمه الثانوي.

في الثامنة عشرة من عمره انتسب إلى الحزب الشيوعي الأردني، ولم يكد يمضي على ذلك وقت، حتى غادر الأردن، سنة ١٩٥٠، إلى بيروت لدراسة الصحافة في الجامعة الأمريكية، وبسبب نشاطه السياسي مع الحزب الشيوعي اللبناني اعتقل غير مرّة وفي غير مدينة (بيروت / بسبب مشاركته في مظاهرة وتوزيعه منشورات، طرابلس / بسبب توزيعه منشورات ضدّ زيارة المبعوث الأمريكي "روبسون" للبنان)، وما لبث أن عاد إلى الأردن من دون أن يتمّ دراسته، ثمّ ما لبث أيضاً أن سُجن في سجن المحطة (عمان)، ونُقل بعدها إلى معتقل الجفر الصحراوي، ثم فرضت عليه الإقامة الجبرية في مدينة مأدبا. ومن الأردن سافر إلى بغداد، في السنة نفسها، وأسهم في نشاط الحزب الشيوعي العراقي وفي الحياة الثقافية العراقية حتى اعتقاله ثمّ طرده من العراق سنة ١٩٥٤.

ومن الأردن التي استقرّ فيها لبعض الوقت، وبعد الحكم عليه بالإقامة الجبرية، اختار الرحيل إلى القاهرة، فأقام فيها لنحو ثلاثة وعشرين عاماً متصلة (١٩٥٤ – ١٩٧٦)، وأتمّ دراسته للصحافة في الجامعة الأمريكية، وعمل في وكالة الصين الجديدة للأنباء. وفيما بعد رئاسته لندوة أقيمت فيها عن "المخطط الأمريكي في المنطقة العربية"، وما إن انتهت الندوة، حتى ألقي القبض عليه وتمّ ترحيله في أوّل طائرة متجهة إلى بغداد.

أقام في بغداد نحو ثلاث سنوات (١٩٧٦ – ١٩٧٩)، عمل خلالها في دائرة الشؤون الثقافية العامة في وزارة الإعلام (مجلة الأقلام). ومن بغداد سافر إلى بيروت التي أقام فيها نحو ثلاث سنوات، وأصدر خلالها، مع مجموعة من اليساريين الفلسطينيين والعرب، مجلة "المصير الديمقراطي"، وكان مستشاراً للتحرير فيها.

وسنة ١٩٨٢، وعندما اجتاحت القوّات الإسرائيلية العاصمة اللبنانية حمل السلاح، وقاتل في الخنادق الأمامية، إلى أن أرغم على الرحيل مع المقاومة الفلسطينية، التي تشظت بين غير عاصمة عربية، فاختار الباخرة التي كانت وجهتها عدن، ومنها إلى أثيوبيا، ثمّ إلى برلين، ثمّ إلى دمشق التي أمضى فيها نحو سبع سنوات، كان له، خلالها، حضوره المميز في الحياة الثقافية السورية، على الرغم من الظروف القاسية التي كان يكابدها، ومنها إقامته في بيت متواضع لم يكن يعرف الدفء شتاء. وممّا يرويه بعض الذين عرفوه عن قرب آنذاك أنّه تعرّض، في الأشهر الست الأخيرة من تلك السنوات، لاضطراب نفسيّ، دفعه إلى الاعتكاف في منزله، وإلى النوم ست عشرة ساعة يومياً هرباً من إحساس حادّ بمستقبل الحياة على كوكب الأرض، فكان أن اصطحبه سعد الله ونوس إلى الدكتور جمال الأتاسي، فوصف له بعض المهدئات، التي ظلّ مدمناً عليها حتى وفاته، عن سبعة وخمسين عاماً، في اليوم نفسه الذي ولد فيه، أي في ١٨ / ١٢ / ١٩٨٩، ثم نقل نعشه، مكفّناً بالعلمين الفلسطيني والأردني، في اليوم التالي إلى مسقط رأسه في الأردن، ودفن في مقبرة "أم الحيران"[٢].

٢.١. السيرة الثقافية:

بدأ غالب هلسا الكتابة في سنّ مبكّرة، ففي الرابعة عشرة من عمره شارك في مسابقة للقصة القصيرة في الأردن وفلسطين، وفاز بالجائزة الأولى. ومنذ ذلك الوقت، وحتى رحيله، أثرى الحياة الثقافية العربية بما يزيد على مئتي مقال ودراسة وحوار في غير حقل معرفيّ

وإبداعي، من الفكر إلى السياسة إلى الإبداع القصصي والروائي، وبعشرات المحاضرات والمشاركات في ندوات فكرية وأدبية في غير عاصمة ومدينة عربية، وبعدد من الترجمات لعدد من أعلام الفكر والأدب.

صدر لغالب هلسا قبل رحيله تسعة عشر كتاباً: مجموعتان قصصيتان، وثماني روايات، وثلاثة مؤلفات في النقد الأدبيّ، وكتابان مترجمان، وآخران فكريان، عُني الأوّل بالفلسفة العربية الإسلامية، والثاني بالجهل بوصفه معوّقاً في التقدّم الحضاري.

وفيما بعد رحيله جمع الإعلامي الأردنيّ "ناهض حتر" عدداً من مقالاته ودراساته وحواراته المنشورة في الدوريات الثقافية العربية في ثلاثة مؤلفات: تضمّن الأوّل عدداً من الدراسات والمقالات حول الصراع الطبقيّ في الساحة الفلسطينية في عقد الثمانينيات، وتضمّن الثاني عدداً من المقالات التي تنتمي إلى فنّ السيرة الأدبية، وتضمّن الثالث عدداً من الدراسات والمقالات حول قضية الحرّية.

وثمّة رواية صدرت له بعد رحيله أيضاً لا شيء فيها يشير إلى الجهة الناشرة لها، أو تاريخ النشر، بالإضافة إلى كتاب نقدي عن المسرحي الإنكليزي الساخر "برناردشو" لم يتضمّن هو الآخر أيّ معلومات عن الجهة الناشرة وتاريخ النشر أيضاً[٣].

وقد حظي ذلك المنجَز كلّه، وسواه ممّا ظلّ مبعثراً في الدوريات الثقافية وممّا ينتمي إلى مواقف ومسارات خاصة بتجربة هلسا الشخصية والثقافية بغير كتاب، وغير مؤتمر، وغير ندوة( ). وطُبع بعض ذلك المنجَز، ولاسيّما أعماله الروائية، غير مرة، وقد صدرت تلك الأعمال كاملة في ثلاثة مجلدات عن دار أزمنة في عمّان سنة ٢٠٠٣.

وعلى الرغم من أذى التجاهل الذي لحق به وبمنجَزه طوال حياته وبعد وفاته بوقت طويل في وطنه الأمّ الأردن[٤]، فإنّ المؤسسات الأهلية الأردنية أولاً، ثمّ الرسمية ثانياً، ما لبثت أن استعادت إليه ما يليق به وبمنجَزه من حفاوة واهتمام وتقدير، وقد توّجت وزارة الثقافة الأردنية ذلك بمنحه، سنة ٢٠٠٧، جائزة الدولة التقديرية، وباعتمادها قراراً بإعادة إصدار مؤلفاته في طبعات شعبية.

٢. غالب هلسا ناقداً:

١. ٢. المنجَز النقدي:

لا يفصح منجَز غالب هلسا النقدي عن نفسه من خلال مؤلّفاته التي تمّت الإشارة إليهما آنفاً: "قراءات نقدية"، و"فصول في النقد"، و"المكان في الرواية العربية"، فحسب، بل، أيضاً، من خلال المقدّمة التي صدّر بها ترجمته لكتاب "غاستون باشلار": "جماليات المكان"، ودراسته "الحوار المبتور"، المنشورة في كتاب فيصل درّاج: "حوار في علاقات الثقافة والسياسة"، التي تضمّنت تعقيباً على الحوار الذي دار على صفحات مجلّة "الحرّية" الفلسطينية، والذي ساهم فيه كلّ من حنّا مينة، وفيصل درّاج، وهاني الراهب، وعبد الرزاق عيد.

وباستجلاء ذلك المنجَز يمكن الانتهاء إلى النتائج الأولية التالية:

١. إخلاص نقد غالب هلسا لجنسين أدبيين فحسب، هما: الرواية، والقصة القصيرة. ولعلّ مسوّغ ذلك كونه قاصاً وروائياً، ولعلّه تقديراً منه للمكانة المتقدّمة التي بلغها الإبداع القصصي والروائي العربي لدى القرّاء والنقّاد العرب معاً منذ مطلع عقد الستينيات من القرن الفائت.

٢. تحرّره من حمّى التوثين التي طبعت الأغلب الأعمّ من النقد الأدبيّ العربيّ في الربع الأخير من القرن العشرين، أي إلحاح ذلك النقد على أسماء وتجارب بعينها، وإهمال سواها، ولاسيّما الأسماء والتجارب الجديدة. فكما كان هلسا يتابع إبداع الأصوات التي أثبتت حضورها في الحياة الثقافية العربية، أمثال: يوسف إدريس، وحنّا مينة، كان يحتفي بنتاج الأصوات الإبداعية البكر آنذاك أيضاً، أمثال: محمّد خضير، وإبراهيم أصلان.

٣. تعبيره عن مسيرة هلسا الحياتية الخاصة، فالتجارب الإبداعية التي شكّلت مصادره النقدية هي تلك التي ينتمي كتّابها إلى الأقطار التي استقرّ فيها خلال رحلة نفيه عن وطنه الأردن (مصر، العراق، سورية)، بالإضافة إلى بعض التجارب القصصية والروائية الفلسطينية التي حظيت باهتمامه لسببين: لمشاركته في العمل السياسي والكفاحي إلى جانب الفصائل اليسارية الفلسطينية، وللاهتمام الذي حظي به الإبداع الفلسطيني عامة منذ بداية النصف الثاني من عقد الستينيات، ولاسيما بعد هزيمة حزيران[٥].

٤. غياب الإبداع النسوي العربي عن حقل اهتماماته النقدية على الرغم من وجود إبداع نسويّ عربيّ جدير بالاهتمام والمتابعة النقدية خلال عقدي السبعينيات والثمانينيات، أي خلال المرحلة التي شهدت ذروة إنتاجه النقديّ، وعلى الرغم أيضاً من انتماء كاتباته إلى الأقطار العربية نفسها التي عُني بنتاج بعض كتّابه، أمثال: سحر خليفة وليانة بدر (فلسطين)، وإميلي نصر الله (لبنان)، ولطفية الدليمي وبثينة الناصري (العراق)، وغادة السمّان وكوليت خوري وحميدة نعنع (سورية)، وسواهن.

٢. ٢. مدخل إلى نقد غالب هلسا:

يتسم الأغلب الأعمّ من نقد غالب هلسا بإخلاصه الواضح لمصادره الأدبية، أي تحرّره من وطأة المكانة الأدبية العالية لبعض المبدعين، التي سقط تحت ضرباتها المتلاحقة الأغلب الأعمّ من النقّاد العرب، وصدوره عن مخزون معرفيّ ثرّ، وفي غير حقل من حقول الفكر والثقافة، لا ما يتصل بالأدب ونقده فحسب، ثمّ استجابته الدائمة للحراك الثقافي والسياسي والاجتماعي العربي، ووعي منتجه بالدور الذي ينهض الإبداع به في عمليتي التنوير والتغيير معاً، وقبل ذلك كلّه تعبيره عن منظومة فلسفية تكاد تكون خالصة من شوائب الأيديولوجية التي لم ينج من براثنها سوى القليل من النقّاد الماركسيين العرب الذين كان هلسا واحداً منهم.

كان هلسا، في الأغلب الأعمّ ممّا كتب في حقل النقد الأدبيّ، ناقداً حصيفاً، ومرهفاً، وقادراً على التقاط المفاصل الدقيقة لحركة الفكر والثقافة في الوطن العربي، ومثقّفاً عضوياً مؤرّقاً بالأسئلة المركزية للمرحلة التاريخية التي ينتمي إليها.

وشأن الكثير من مثقّفي النصف الثاني من خمسينيات القرن الفائت لم يكن النقد الأدبيّ بالنسبة إليه سوى حامل من حوامل عدّة لبناء وعي عربيّ جديد[٦]، لا يكتفي بمواجهة القوى السالبة لقيم الحقّ والخير والجمال فحسب، بل يتجاوز ذلك أيضاً إلى تحريره من كوابح التقدّم الحضاريّ المعوّقة له، ولعلّ ذلك ما يفسّر تعدّد اشتغالاته والأغلب الأعمّ من مثقفي تلك المرحلة في غير حقل معرفيّ: في الأدب، والنقد، والفكر، والترجمة، والسياسة.

وعلى النقيض من الكثير من المبدعين العرب لم يكن هلسا ينظر إلى النقد الأدبيّ بوصفه "فعالية ثانوية أدنى من الفعالية الأساسية التي هي الأدب، بل يرى فيه إبداعاً.. يضارع

إبداع هذا الأخير"[٧]، ومهما يكن من أمر صدور الممارسة النقدية لديه عن منهج محدّد، هو المنهج الماركسي، كما صرّح نفسه بذلك في غير حوار معه ومساجلة مع سواه[٨]، فإنّ تلك الممارسة غالباً ما كانت تبتكر وعيها الخاصّ بها، الذي يأبى التمثّل المطلق للمقولات السابقة على النصّ، بل ينطلق منه، ويسائله بوصفه فنّاً لا وثيقة اجتماعية أو إعلاناً سياسياً (انظر: فصول. ص ١٠)[٩]. ولعلّ ممّا يفصح عن ذلك، ويؤكّده، تردّد مفهومات ومصطلحات في تضاعيف أدائه النقديّ تبدو خاصة بذلك الأداء وحده، أو مستثمَرةً فيه على نحو خاصّ به، كـ"الغنائية" التي يعرّفها بأنّها ذلك "التدفّق الانفعالي والبلاغي الذي يقتحم البناء القصصي أو يفيض عنه"(فصول. ص ١٧٣)، و"التشيئية" التي يستعملها بمعنى تركيز القاصّ "على عنصر المكان بهدف أن يجعل منه عنصراً بنائياً في العمل الفنّي، وعنصر معادلة، لا مجرّد إطار عام توضيحي للقصة"(فصول. ص ١٧٨).

لم تكن الماركسية بالنسبة إلى هلسا عقيدة، بل منهجاً (انظر: الحوار المبتور. ص ٦٧)[١٠]، ولذلك لم يكن ينظر إلى أطروحاتها الجمالية كلّها بوصفها كتاباً مقدّساً صالحاً لكلّ الأزمنة والأمكنة والمجتمعات، كما لم يكن يسلّم بمجمل ما يقوله النقّاد والمبدعون العرب الذين يصدرون في آرائهم النقدية عنها. ولعلّ أجهر الأمثلة في هذا المجال مقاله الموسوم بـ"الحوار المبتور"، ولاسيّما ما يعني وظيفة الأدب، واللغة الروائية، والبطل الإيجابي[١١]. لقد كان هلسا ناقداً، شأنه إنساناً ومفكّراً، ضدّ ثقافة العطالة، أي تلك التي ترغم المرء على أن يكون متلقياً فحسب، وتأسيساً على ذلك، فإنّه من الممكن وصف وعيه النقدي بأنّه وعي تنويري، بالمعنى الذي يحيل على الدلالة الاصطلاحية للتنوير لا الدلالة الزمنية، أعني: التفكير الذاتي والثقة بالعقل.

والسمة المشار إليها آنفاً، التي ميّزت وعيه عامة ووعيه النقديّ خاصة، لم تكن تعني ما يعني سواه فحسب، أي ما ينتمي إلى وهم الحقائق الثابتة أو البدهيات المسبقة أو النتائج النهائية، بل ما يعنيه أيضاً. ويمكن التمثيل لذلك بدأبه الواضح على نقد بعض نتائجه أو أحكامه، وعلى إعادة النظر فيها، إمّا بالتعديل أو الحذف أو الإضافة أو النفي[١٢]، وعلى التوسيع من حدود الفلسفة الماركسية التي كان يصدر عنها مبدعاً وناقداً وباحثاً، ثقةً منه بأنّه ما مِن شيء يقينيّ دائماً، ولاسيّما في العلوم الإنسانية عامّة.

ولعلّه من المهمّ الإشارة إلى أنّ هلسا كان واحداً من ندرة من النقّاد العرب في الثلث الأخير من القرن العشرين الذين كانوا ينظرون باحترام وتقدير لجهود سواهم(١٣)، والذين يكتفي سجالهم مع سواهم من النقّاد والمبدعين بالنصوص نفسها، ولا يتجاوزها إلى ما هو خارج تلك النصوص، على النحو الذي طبع الأغلب الأعمّ من المعارك الثقافية في النقد الأدبيّ العربيّ الحديث، ولاسيّما ما يعني الناقد أو المبدع[١٤].

٣. الوعي النقدي عند غالب هلسا:

على الرغم من صداح هلسا في غير كتاب نقدي له، وفي غير مقال وحوار، بأنّ "الذوق" أو "الانطباع" هو منطلقه الأوّل في أيّ مقاربة ينجزها لنصّ، أو مجموعة، أو تجربة، كما في قوله في كتابه النقديّ الأول: "إنني حين أقرأ عملاً إبداعياً أدبياً، لا أحاكمه انطلاقاً من مسلّمات نقدية أو جمالية في ذهني، بل أدع ذوقي وحده ليحكم.. إنّ نقدي يكون محاولة للتعبير عن تذوّقي من خلال منطلقات نقدية" (قراءات. ص ٦)[١٥]، فإنّ المتتبّع لتجربته النقدية ينتهي إلى أنّ ذلك الصداح لا يصمد طويلاً أمام نصّه النقديّ الذي يبدو مفعماً بإشارات كثيرة إلى صدوره عن وعي عميق بنظريات الأدب، وأدواته وإجراءاته النقدية، وإلى حد يؤشّر الصداح معه إلى كونه علامة لتواضع هلسا، ولتحرّره من وهم امتلاك الحقيقة وحده، الذي طبع معظم الأداء النقدي للماركسيين العرب.

وإذا سلّم المرء بصدور نقده عن "الذوق"، فإنّ هذا الأخير ليس فعالية فردية خاصة بصاحبها، أو مزاجية، بل فعالية محكومة بضوابط معرفية وإجرائية شديدة الحساسية، ونتاج وعي جماليّ مرهف، وهي وثيقة الصلة برؤية فلسفية للواقع والفنّ معاً، وقبل ذلك "منحازة للنصّ الأدبيّ"[١٦]، لا لشيء سابق عليه على نحو مطلق، أو خارج عنه على نحو يقينيّ. ولعلّ تلك السمة التي ميّزت أداءه النقديّ هي ما دفعت الراحل الدكتور نعيم اليافي إلى القول إنّه مهما يكن من أمر أنّ كتابات هلسا النقدية "مجرّد انطباعات صادرة عن تذوّق، أو مجرّد اقترابات تفسيرية أو تحليلية أو إسقاطية صادرة عن رؤية وموقف ومنهج ومنهجية، فإنّها تشكّل في النهاية وجهات نظر نقدية يمكن أن تتجمّع وأن تتلامح وأن تُنسب إليه وحده أو يُنسب هو إليها"[١٧].

أ. حوامل الوعي النقدي.

ينتهي المتتبّع لمنجَز هلسا النقدي إلى أنّ ثمّة أربعة حقول / عناصر مركزية يتحرّك ذلك المنجَز داخلها، أو ينهض بها وعليها: التجربة، والفنّ والفنّان، والواقع والواقعية، والمكان[١٨]. وقبل التعريف بتلك الحقول / العناصر التي يمكن الاصطلاح عليها بحوامل الوعي النقدي أو ركائزه الأساسية عند غالب هلسا تجدر الإشارة إلى أنها ليست مجمل ما يكوّن ذلك الوعي من مفهومات أو حدود يتحرّك في مجالها، بل هي الأكثر حضوراً فيه على نحو تبدو معه قواسم مشتركة بين الأغلب الأعمّ من أدائه النقدي. فثمة ما يعني جدل الخاص والعام، والقارئ، وخواتيم القصّ ونهاياته، وما يتصل به من خطابية أو نبر عال، كما ثمّة ما يعني التفاصيل والجزئيات في النصّ القصصي، والصراع الدرامي، ووحدة الرؤية، وعنصر الحلم، وسوى ذلك.

١. مفهوم التجربة:

١. ١. تعريف التجربة وأهميتها:

تحوز "التجربة" مكانة مهمّة في وعي غالب هلسا النقدي، وإلى حد تبدو معه أشبه باللازمة في مجمل دراساته النقدية، إذ تكاد لا تخلو دراسة له من حديث عنها، أو إشارة إلى الدور الذي تنهض به في تحديد صلة النسب التي تربط النصّ المكتوب بالإبداع.

تعني "التجربة" لدى هلسا المعايشة، أي علاقة المبدع المباشرة بموضوع نصّه، ومعرفته له حقّ المعرفة. وحسب هلسا نفسه فإنّ "كلّ ما يُكتب بعيداً عن هذين العنصرين (التجربة والمعرفة) لا يمكن إدخاله في مجال الفنّ. إنّه مجرّد لغو" (فصول. ص ١٤).

إنّ "التجربة هي جوهر العمل الفنّي" (فصول. ص ٩١)، وهذا الأخير هو الذي يميز تجارب البشر بعضها من بعض، التي غالباً ما تتشابه فيما بينها. والفنّ، عبر التجربة، كما هو وسيلة لاكتشاف الذات، هو وسيلة لاكتشاف الآخرين أيضاً. (انظر: فصول. ص ٩١). ومن أبرز أمثلة هلسا لتأكيده أهمية التجربة في الفنّ الثورة والكفّاح المسلّح اللذان يفترضان في رأيه معايشة، حتى تأتي النصوص المكتوبة عنهما إبداعاً حقاً. فالأعمال الإبداعية التي خلدت على مرّ العصور في رأيه هي تلك التي صدرت عن خبرة مباشرة لمبدعها بها، بل لاكتوائه بأوارها: "هل نتصوّر همنغواي يكتب (لمن تقرع الأجراس) أو مالرو يكتب (أيام الأمل) لو لم يشاركا مشاركة فعلية في الحرب الأهلية الإسبانية؟" (فصول. ص ٦٨).

٢. ١. التجربة وعناصر الفنّ الأخرى:

ليست التجربة وحدها، كما يرى غالب هلسا، عنصراً مكتملاً بنفسه في الفنّ، فعلى الرغم من أنّها جوهرٌ فيه، فإنّ النصّ الذي يصدر عنها لا يعني أنّه فنّ بالضرورة. إنّها مكوّن مركزيّ ضمن عناصر أخرى لا يستغني عنها النصّ ليكون كذلك. ومن تلك العناصر في رأيه جدل العام والخاص، الذي لا تكتفي مقاربته له بالكشف عن بصيرة نقدية رهيفة تعمّق مفهوم التضايف بين الشكل والمحتوى، فحسب، بل تتجاوز ذلك أيضاً إلى تقديمها توصيفاً مغايراً للمتواتر في النقد الأدبيّ حول الطرف الأوّل من تلك الثنائية، أي العام، الذي طالما تمّت الإشارة إليه بوصفه فعالية خارج نصّية.

إنّ "العام" عند هلسا هو "الأطر والأشكال الموضوعية المستعملة في العمل الأدبي بما فيها الأفكار المجرّدة.. (و) اللغة والشكل الفنّي والنمط الأدبيّ والتكنيك" (فصول. ص ٩٠). ولذلك كلّه، في رأيه، وجوده الموضوعي والمنفصل "عن العمل الفنّي رغم استحالة وجود هذا في الواقع. وأمّا الخاص في الفنّ.. فهو التجربة الذاتية للفنّان. وللتجربة الذاتية وجود فعليّ خارج الشكل الفنّي.. إن اندماجها في العام هو فقط الذي يحوّلها إلى فنّ. ولا يتمّ هذا الاندماج بشكل اتحاد بسيط، بل بشكل جدليّ" (فصول. ص ٩٠)[١٩].

وعلى الرغم من أنّ هلسا لا يجهر بالحديث، في هذا المجال وفي سواه من أدائه النقديّ، عن علاقات التداخل والتقاطع بين أطراف الفعالية الإبداعية على النحو الذي نصّت عليه السرديات، أي: المرسل (المبدع)، والرسالة (النص)، والمرسل إليه (المتلقي). وعلى نحو أدقّ، على الرغم من أنّه لا ينضّد مكوّنات نصّه النقديّ انطلاقاً من ذلك، فإنّ مقارباته النقدية فيما يتصل بالتجربة خاصة تكشف عن وعي مضمر بتصنيف السرديات المشار إليه آنفاً. فبالإضافة إلى التجربة التي تعني المرسل (المبدع)، وجدل العام والخاص الذي يعني الرسالة (النص)، ثمة، في رأيه، تأثير للتجربة ودور فاعل في الطرف الثالث من أطراف الفعالية الإبداعية، أي المرسل إليه (المتلقّي).

إنّ وظيفة العمل الفنّي، في رأي هلسا، ليست النقل الفوتوغرافي للواقع، و"إنّما إيصال تجربة الفنّان إلى المتلقّي، وإنّ هذا الإيصال لا يتم بشرح التجربة وإنما من خلال جعل المتلقي يستعيد تجربة مماثلة لتجربة الفنّان" (فصول. ص ٢١٥)، و"إنّ أحد أهمّ شروط التعبير الفني عن التجربة أن تُكتب بمستوى شخوصها وطريقة تفكيرهم" (فصول. ص ٢٢٥).

٣. ١. التجربة في الإبداع العربي:

على الرغم من أنّ "التجربة" تمثّل في رأي هلسا قضية أولى في أيّ فعل إبداعي، فإنّها في رأيه أيضاً "لم تصبح.. قضية مهمّة أو حتى مطروحة" (فصول. ص ٦) لدى الأغلب الأعمّ من المبدعين العرب الذين تبدو التجربة أو المعايشة الحقيقية لموضوعات إبداعهم ناحلة إلى حدّ لافت للنظر.

ويمكن التمثيل لتلك النتيجة التي انتهى هلسا إليها بمقاربتين نقديتين له حول تجربتين قصصيتين تختزلان، على الرغم من أهميتهما، معظم ما يسم الإبداع العربيّ في هذا المجال. ولعلّه من المهمّ الإشارة هنا، وقبل التعريف ببعض مآخذ هلسا على هاتين التجربتين، وفيما يعني هذه الجزئية وحدها، إلى واحدة من أبرز السمات المميّزة لوعيه النقدي، هي اتساق مقدّماته النظرية مع ممارساته النقدية، التي تجهر بنفسها في غير موقع من أدائه النقدي.

لقد أخذ هلسا على قصّ محمّد خضير (العراق) في مجموعته: "المملكة السوداء"، وعلى القصّة العراقية القصيرة عامّة، غياب عنصرين معاً: التاريخية، والسيرة الذاتية، ورأى في ذلك خطراً كبيراً لأنّه يعني، برأيه، غياب جوهر الفنّ نفسه، أي التجربة الإنسانية (انظر: فصول. ص ١٧٢)، كما أخذ على القاصّ نفسه تعبيره "عن قطاعات اجتماعية بعيدة عن تجربته الخاصة كمثقف، ومعاناة جيله بشكل خاص" (فصول. ص ٢١٨)، ورأى أنّه "بدلاً من أن يجعل همّه التعبير عن التجربة فنياً – وذلك يعني قدرتها أن تنتقل إلى القارئ وأن يستطيع القارئ استعادة تجربته من خلال ذلك – اكتفى بأن يحكيها، ويشرحها ويفسرها" (فصول. ص ٢٢٥).

وفي معرض مقاربته لمجموعة إبراهيم أصلان: "بحيرة المساء" رأى أنّ معظم نصوص تلك المجموعة يعيد إنتاج نفسه، ويسقط في شرك النمطية والتكرار، بسبب عدم صدوره عن معرفة مباشرة للقاصّ بالواقع من جهة، وعن معايشة حقيقية لموضوعات تلك النصوص من جهة ثانية، على حين أنّ "الواقع، التجربة، غني إلى حد نستطيع معه القول إنه لا يوجد تكرار ونمطية في الواقع – على الأقل بالنسبة للفنان" (فصول. ص ٢٤٢).

٢. الفنّ والفنّان:

يكاد إلحاح غالب هلسا على الحديث عن "الفنّ" و"الفنّان" بين نصّ نقديّ وآخر له يضارع إلحاحه على الحديث عن أهمية "التجربة" وضرورتها في الإبداع، وإلى الحدّ الذي يبدو هذا الحديث معه في الأغلب الأعمّ من دراساته أشبه بلازمة ثانية في منجَزه النقديّ.

"الفنّ" في رأي هلسا: "أهمّ وسيلة للمعرفة الإنسانية. إنّه يعيد بناء الواقع حتى يتيح لمتلقّي الفنّ أن يدرك واقعه بعمق" (فصول. ص ٨١)[٢٠]، وقدرة العمل الفنّي العظيم تكمن، في رأيه أيضاً، في مخاطبته الإنسان "في كلّ زمان ومكان، وكلّ سنّ، ربّما" (فصول. ص ٤١)، والمسألة الأساسية في الفنّ "هي قدرة الفنّان أن يكون موضوعياً" (فصول. ص ١٩٧).

والموضوعية عند هلسا، التي يعدّها من أبرز السمات المميّزة للفنّان العظيم، تعني قدرة هذا الفنّان على رؤية الواقع من خلال معطيات الواقع نفسه (انظر: فصول. ص ١٩٧)، وقدرته أيضاً على التعبير عن معاناته وانحيازاته على نحو مفارق لأحاسيسه ومشاعره. والفنّان العظيم والصادق أيضاً في رأيه، بالإضافة إلى ما سبق، هو الذي "يتجاوز في فنّه آراءه وطبقته" (فصول. ص ١٩)[٢١]، كما يتجاوز الحكم الأخلاقي (انظر: فصول. ص ١٤٦)، والذي "يعمّق الوعي من خلال إزالته لأوهام المتلقّي" (فصول. ص ٨١)، ثمّ الذي يستكمل شرطين لازمين: الوعي والاستبصار الذاتي "لأنه يستحيل إنتاج فن حقيقي دونهما" (فصول. ص ١١٣).

وعلى النحو المميّز لمقاربة هلسا فيما يتصل بعنصر "التجربة"، وبغيره من العناصر الدالّة على مكوّنات وعيه النقدي كما سيتضح لاحقاً، ولاسيّما تأكيده الدائم أن لا قيمة لما هو خارج نصيّ بغياب ما هو داخل نصيّ، أي بغياب أداء إبداعيّ يحوّل المرجع إلى فنّ بامتياز، يتابع ذلك فيما يعني الفنّ والفنّان أيضاً. فالفنّان العظيم، في رأيه، لا يكفيه تجاوز ما سبقت الإشارة إليه فحسب، بل تجاوز ما استقرّ في الكتابة بآن، وعلى نحو يكون لعمله الفنّي "منطقه الخاص المختلف عن منطق العرف الاجتماعي" (فصول. ص ١٤٦). إنّ العمل الفنّي الرديء في رأي هلسا "هو ذاك الذي نشعر وكأننا قرأناه من قبل" (فصول. ص ٩٢)، وهو لا يكتسب أهميته من ثوريّة كاتبه والتزامه بأكثر قضايا العصر تقدّماً، بل من انتمائه إلى مجال الفنّ بحقّ، فـ"كلّ أدب رديء بمقاييس الفنّ البحتة هو أدب رجعيّ، معادٍ للإنسان،

ومعاد للتقدّم" (قراءات. ص ١١)، و"الكثير ممّا نسمّيه أدباً رجعيّاً، ونطلق عليه في الوقت ذاته بأنّه أدب جيّد، بمقاييس الأدب، هو أدب في صفّ التقدّم" (قراءات. ص ١٠).

٣. الواقع والواقعية.

على الرغم من صدور منجَز هلسا النقدي عن الأطروحات الجمالية للفلسفة الماركسية، ومن إلحاح هلسا نفسه على ضرورة ارتباط العمل الفني بالواقع، وتعبيره عنه، فإنّ ذلك المنجَز يقدّم غير إشارة إلى وعي خاص لديه بمعنى الواقع والواقعية عامة، والواقعية الاشتراكية خاصة.

إنّ النيّات الحسنة في رأي هلسا لا تصنع فنّاً، والمطلوب من الكاتب دائماً عدم القفز فوق الواقع الموضوعي (انظر: فصول. ص ٧٦)، والغوص عليه، والنفاذ إلى خصوصية البيئة التي يصدر عنها (انظر: فصول. ص ٢١٩). والواقعية، في رأيه أيضاً، لا يستنفدها تفسير واحد (انظر: ص ١٤٤).

كان هلسا كثير الهجاء للوعي الساذج والشائه بمفهوم الواقعية الاشتراكية، وعلى نحو أدقّ بـ"المفهوم الرومانسي الغوغائي الفجّ أو الطفوليّ للواقعية الاشتراكية"[٢٢]، ولعلّ أبرز الأمثلة في هذا المجال سخريته الواضحة من أطروحة حنّا مينة حول وظيفة الأدب، التي ترى أنّ الواقع ينعكس في الأدب، وفي الفنّ عامة، ويرتدّ إلى الواقع ليسهم في تغييره ليجعله واقعاً جديداً ومتجدداً أبداً، والتي ردّ هلسا عليها بقوله: "كأنّ الواقع هو الذي يقرأ الأدب، لا البشر، وانطلاقاً من هذا المفهوم يجب أن نلقي في سلّة المهملات أعمال هوميروس وشكسبير ودانتي، وانتهاء ببروست وجويس وفوكنر. إنهم لا يعكسون واقعنا" (الحوار المبتور. ص ٦٦).

وقد اصطلح هلسا على ذلك الشكل من أشكال الوعي بالواقعية البسيطة أحياناً (انظر: فصول. ص ٣٠)، وبالرؤية الاجتماعية الساذجة المتعالية على الواقع أحياناً ثانية (انظر: فصول. ص ٢٢٦). ومن أبرز المظاهر النصّية التي رأى أنّها تمثّل ذلك الوعي أو تعبّر عنه، والتي شغلت حيّزاً لافتاً للنظر من الأغلب الأعمّ من نصوصه النقدية: "الابتعاد عن إعطاء الحدث الأساسي في القصة أبعاده الموضوعية، والرؤية الواحدية الجانب للشخصيات، والحديث والشرح نيابة عن الشخصيات وبلسان غير لسانهم، ومن ثم وضع الشروح والتبريرات لإدراج التجربة في سياق تلك الشروح والتبريرات" (فصول. ص ٢٢٦)، بالإضافة

إلى الاكتفاء بتقديم نمطين من الشخصيات فحسب: الطيّب، والشرير (انظر: فصول. ص ٢٢٠).

وشأن هلسا دائماً، أي إلحاحه الدائم على أنّ قيمة أي نصّ لا تتحدّد بمحتواه فحسب، بل بطريقة صوغ كاتبه لذلك المحتوى أيضاً، انتهى، في هذا المجال، الواقع والواقعية، إلى أنّه كلّما ارتفع المستوى الفنّي للنصّ اختفى جزء كبير من الموقف الأيديولوجي لكاتبه (انظر: فصول. ص ١٥٤).

ب. جماليات السرد:

تترجّع الممارسة النقدية لدى غالب هلسا بين أربعة عناصر أساسية في السرد، وغالباً ما يضبط تلك الممارسة في هذا المجال نظام في الأداء النقدي له إيقاعه الخاصّ به، ومنطلقاته وإجراءاته وغاياته المحدّدة. وتلك العناصر هي: الشخصيات، والوصف، واللغة، والمكان[٢٣].

١. الشخصيات:

كما أنّه ما مِن سرد من دون شخصية أو شخصيات، ما مِن نصّ نقديّ لغالب هلسا من دون إمعان لافت للنظر في ذلك العنصر المركزيّ في السرد. ويمكن إجمال السمات المميّزة لذلك العنصر كما يتردّد في نقد هلسا بسمتين مركزيتين: الإقناع، والاستقلالية. عنى بالأول قدرة القاصّ أو الروائي على تقديم شخصيات حكائية من لحم ودم، وعلى تقديم سرد يستجيب قارئه له بوصفه سرداً وثيق الصلة بالواقع، أي بوصفه سرداً مقنعاً من خلال منطق الشخصيات والأحداث لا من خلال إرادة سابقة على النصّ. (انظر: فصول. ص ٢٩). أمّا الاستقلالية، فقد عنى بها ضرورة تقديم الشخصية من خلالها نفسها لا من خلال مبدعها الذي يمكن أن يجعل منها دمية يحرّكها على النحو الذي يشاء وبالاتجاه الذي يشاء، ويضخّ في وعيها ما يشاء من الأفكار والمقولات (انظر: فصول. ص ٤٣).

لقد أخذ هلسا على إميل حبيبي تحويله شخصية المتشائل في روايته: "الوقائع الغريبة في اختفاء أبي سعيد النحس المتشائل" إلى "مجرّد حيلة، يعبّر فيها.. عن آرائه. إنّ المتشائل، بين يدي المؤلف، يصبح كقطعة الاسفنج الرخوة، يفعل بها ما يشاء. ونستطيع أن نقول عن الشخصيات الأخرى الشيء نفسه. إنها لا تلفت نظرنا، إلا بمجرد كونها جزءاً من برهان على شيء، وعندما تنتهي، تخفت، إلى أن تستدعى ثانية" (فصول. ص ٣٧).

كما أخذ على جبرا إبراهيم جبرا افتقاده الموضوعية في تصوير شخصيات روايته: "البحث عن وليد مسعود"، التي غالباً ما تفقد، كما رأى، ملامحها المميّزة، وتتحوّل إلى مجرّد تحقيق لرغبات وليد مسعود. (انظر: فصول. ص ٦٥).

٢. الوصف.

ليس الوصف، في رأي غالب هلسا، فعالية اعتباطية، أو تزيينية، بل مكوّن فاعل في أدبيّة النصّ. وبتتبّع آرائه في هذا المجال يخلص المرء إلى أنّ ثمّة شروطاً ثلاثة لما يمكن الاصطلاح عليه بالوصف الفاعل في النصّ: الأول أن ينهض الوصف بأداء وظيفة كي لا يبدو عبئاً على النصّ، فيسيء إليه عندئذ إساءة بالغة (انظر: فصول. ص ٢١٥). والثاني أن يتجنّب القاصّ الاستغراق في الوصف، لأنّ الوصف التفصيلي قد ينحرف بموضوع النص أو مضمونه (انظر: فصول. ص ٢١٦). أمّا الثالث فهو أن يخاطب الوصف خيال القارئ لا عينيه (انظر: فصول. ص ١٧٩).

٣. اللغة.

يمثّلُ عنصر اللغة لدى هلسا علامة دالّة على مدى قرب النصّ أو بعده عن الفنّ، فاللغة، في رأيه، ليست أداة للإيصال، بل أداة لتحرير العمل الفنّي من واقعيته الجافة. ولعلّ أبرز ما يميز وعيه النقديّ في هذا المجال إلحاحه الواضح على أنّ تحرير اللغة من كونها أداة للتبليغ إلى كونها فنّاً أو عنصراً دالاً على صلة النصّ بالفنّ لا تكمن فيما هو بلاغي، أي في مدى قدرة مبدعها على إنتاج التشبيهات والاستعارات والمجازات والكنايات و... بل فيما يعني استعمالاً جديداً لها (انظر: فصول. ص ٩٢)، يطلقها من أسر البلاغة إلى فضاء الصورة، ومن أسر التقرير إلى فضاء الإيحاء (انظر: فصول. ص ١٢٩)، وعلى نحو يؤشّر "الفنّان الحقيقي" من خلاله إلى تجاوزه المستقرّ، والمتشابه، والسائد.

إنّ الفنّان في رأي هلسا هو ذاك الذي يبحث عن لغته الخاصة دائماً (انظر: فصول. ص ١٣٠)، وفي رأيه أيضاً أنّ "اللغة الروائية الجيّدة هي دائماً لغة ذات كثافة وإيحاء" (الحوار المبتور. ص ٧٤)، ولذلك فإنّ "قاموس كلّ لغة يجب أن تُعاد كتابته بعد كلّ عمل أدبيّ عظيم" (فصول. ص ٩٢).

٤. في نقد النقد:

ينتهي المتتبّع لمنجَز هلسا النقديّ إلى امتلاء ذلك المنجَز بغير إشارة إلى ثقافة هلسا العالية، لا في حقل النقد فحسب، بل في مختلف مغامرات الفكر البشري أيضاً، وعلى نحو دالّ على ثراء مخزونه المعرفي بتلك المغامرات من جهة، وعلى قدرته على الربط والمحاكمة اللذين عدّهما نعيم اليافي "بعض صفات الناقد الخبير أو البصير"(٢٤) من جهة ثانية.

فمن مغامرات المنهج الواقعيّ ومرجعه الفلسفي، كما في الأغلب الأعمّ من أدائه النقديّ، إلى مثيلها ممّا أنجزه المنهج الأسطوريّ، كما في مقاربته لرواية جبرا إبراهيم جبرا: "البحث عن وليد مسعود" ولاسيّما ما يعني مفهوم "النماذج البدئية"، ثمّ المنهج النفسي، إلى بعض معطيات علم الجمال، إلى سوى ذلك من إنجازات النقد الأدبيّ، يتحرّك نصّ هلسا النقديّ بوصفه معرفة تتأسس على معرفة، وتؤسس لمعرفة بآن. ولعلّ أبرز ما كان يميز استثماره لتلك المغامرات والإنجازات هو كفاءته الواضحة في تحريرها من جفافها النظريّ أو أصولها الفلسفية لتتجلّى معه ومن خلاله بوصفها نقداً أدبياً، فعلى الرغم، على سبيل المثال، من الزخم والكثافة البارزين في غير نصّ من نصوصه النقدية لمعطيات التحليل النفسي، فإنّ هذا الأخير لديه لا يغادر دائرة المقاربة النقدية و"لا يتحوّل عنده كما تحوّل عند سواه إلى منهج في تحليل النصوص أو أصحابها كعينات سريرية وإنما تظلّ النصوص كما يظلّ أصحابها في مجال الفنّ، ويظلّ هو ناقداً أدبياً أكثر من أن يكون ناقداً نفسياً"(٢٥).

وإذا كان ممّا يمكن عدّه علامة فارقة في وعي هلسا النقديّ تأكيده في غير موضع من نصوصه النقدية وحواراته وشهاداته أنّ النقد علم "من أهمّ ما أنتجت الحضارة البشرية" (فصول. ص ٥١)، فإنّ من أبرز ما يميز تلك العلامة تعبيرها عن سمتين مركزيتين في أداء هلسا النقدي: حركة نصّه النقديّ الدائبة، والواضحة أحياناً، من حقل العلم إلى حقل الفنّ، ومن الثاني إلى الأوّل، وانتساب النصّ نفسه، في الحالين معاً، إلى حقل النقد الأدبيّ، ثمّ خلوّ ذلك النصّ من الحشو، والمعاظلة، والإنشاء.

غير أنّ ذلك كلّه، وسواه ممّا يكاد يمنح منجَز هلسا النقديّ خصوصية في النقد الأدبيّ العربي الحديث، لا يعني أنّ مجمل ذلك المنجَز يستوفي لنفسه مجمل عناصر الممارسة النقدية المكتملة على غير مستوى، فمن اللافت للنظر إلحاح هلسا الواضح على إطلاق أحكام قيمة على مصادره الإبداعية، وإلى حد يبدو "من الصعب لديه أن نصف النص دون أن نقوّمه، أو

نفسّره دون أن نبيّن رأياً فيه، أو نحلّله دون أن نصدر عليه في الخاتمة حكم قيمة"[٢٦]، ومن أمثلة ذلك في هذا المجال أحكامه التالية: "رواية فذّة" (فصول. ص ١٣٣)، و"براعة الكاتب" (فصول. ص ١٥٥)، و"روعة القصة" (فصول. ص ١٩١)، و"البراعة الفذة" (فصول. ص ٢٣٠)، التي تتواتر بنصّها أو باشتقاقاتها في غير موضع من ذلك المنجَز، من دون أن يضمر ذلك داخل نصّه النقديّ، أو من دون أن يدع للنصّ أن يقول ذلك من خلال فعالية الدرس والتحليل لمصدره الإبداعيّ.

ومن اللافت للنظر أيضاً عدم توثيقه لمصادره ومراجعه، ربّما تقديراً منه بأنّه يتوجّه إلى قرّاء مختصين أو متابعين لحراك الإبداع العربي، ثمّ عدم تحرّر نصّه النقديّ على نحو تامّ من وطأة المرجع الأيديولوجي للمنهج النقديّ المركزي الذي كان يصدر عنه، فعلى الرغم من نأيه بنفسه عن لوثة التقديس لفلسفة أو منهج أو سواهما، فإنّه لم يستطع الفكاك من أسر علم الجمال الماركسي، إذ ظلّ نقده، في الأغلب الأعمّ منه، يدور في فلك الوظيفة الاجتماعية للأدب، وظلّ الأساس الذي ينطلق منه هو الاقتراب الاجتماعي، ولم تكن "الاقترابات الأخرى إلا تنويعات يحاول أن يلجأ إليها لتعميق فهمه للنص أولاً، ولتدعيم اقترابه الاجتماعي الذي آثره ثانياً"[٢٧].

ولا تسلم آراء هلسا من التناقض أحياناً، ومن أمثلة ذلك وصفه للفنّان العظيم في موضع من كتابه: "فصول في النقد"، بأنّه ذاك الذي يتجاوز، في فنّه، آراءه وطبقته (انظر: فصول. ص ١٩)، ثمّ قوله في موضع آخر: "كلّ فنّان عظيم منحاز، لأنّ تصوير الواقع في الفنّ عملية تقتضي مجموعة من الانفعالات لا يمكن أن يظل الفنّان بعدها محايداً" (فصول. ص ٢٤٤). فتجاوز الفنّان لآرائه وطبقته يعني بالضرورة صدقه الفنّي والواقعيّ معاً، كما يعني عدم انحيازه لشيء سوى قيم الحقّ والخير والجمال، والفنّ العظيم لا يرتبط بانتماء الفنّان إلى طبقة اجتماعية محدّدة، وهلسا نفسه لا يرى أنّ ثمّة "علاقة بين مدى علمية الموقف الأساسي الذي يعبّر عنه الفنّان ومدى قدرته الفنّية، لقد عبر فوكنر وجويس وبروست عن أفكار متخلّفة ولكنهم أنتجوا فنّاً عظيماً" (فصول. ص ١٩٧).

وما يثيره منجَز هلسا النقدي من أسئلة حول بعض حوامل وعيه النقدي يثيره بآن حول بعض آرائه في جماليات السرد، ويمكن التمثيل لذلك بمطالبته كتّاب القصة تقديم نهايات حاسمة لقصصهم، وعدّه إنهاء القاص نصه من دون حسم للصراع الأساسي في الشخصية،

أو من دون تقديمه مجرّد إضاءة إلى ما سوف ينتهي إليه ذلك الصراع، مثلبة في الكتابة القصصية، مغفلاً بذلك أنّ النهايات الحاسمة تصادر على القارئ حقه في التخييل، بل إنها تعطّل دوره في تفعيل النص، وتحريره من حال العطالة إلى حال الحركة. كما يمكن التمثيل لذلك بعدم فصله بين الشخصية الروائية بوصفها كائناً لفظياً تخييلياً بامتياز وهي نفسها بوصفها كياناً واقعياً، فهو، على سبيل المثال، يأخذ على جبرا إبراهيم جبرا، في معرض دراسته لروايته: "البحث عن وليد مسعود"، افتقاده الموضوعية في تصوير الشخصيات المحيطة بوليد مسعود، وأنها "تفقد ملامحها المميزة وتتحوّل إلى مجرّد تحقيق لرغبات وليد مسعود" (فصول. ص ٦٥). إنّ شخصية وليد مسعود تكتسب أهميتها، وتميزها، وربّما خصوصيتها في الفنّ الروائي العربي الحديث، من كونها شخصية مزدوجة الدلالة، فكما يمكن عدّها شخصية واقعية بامتياز يمكن عدّها شخصية فنّية بامتياز أيضاً.

• **ثبت بنتاج غالب هلسا الإبداعي والنقدي والفكري والمترجم**

١٩٦٩. "وديع والقديسة ميلادة". قصص. منشورات صلاح الدين، القدس.

١٩٧٠. "الضحك". رواية. دار العودة، بيروت. وصدرت طبعة ثانية عن الدار نفسها سنة ١٩٧٩.

١٩٧٥. "الخماسين". رواية. دار الثقافة الجديدة، القاهرة.

١٩٧٦. "زنوج وبدو وفلاحون". قصص. دار المصير، بيروت. وصدرت طبعة ثانية عن الدار نفسها سنة ١٩٨٠.

١٩٧٦. "وليم فوكنر". ترجمة. تأليف: كايكل ملجيت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

١٩٧٩. "السؤال". رواية. دار ابن رشد ودار الفارابي، بيروت.

١٩٨٠. "البكاء على الأطلال". رواية. دار ابن خلدون، بيروت.

١٩٨٤. "ثلاثة وجوه لبغداد". رواية. آفاق للدراسات والنشر، نيقوسيا.

١٩٨٠. "العالم مادة وحركة: دراسات في الفلسفة العربية الإسلامية". فكر. دار الكلمة، بيروت.

١٩٨٠. "جماليات المكان". ترجمة. تأليف: غاستون باشلار. وزارة الثقافة والإعلام، بغداد. وصدرت طبعة ثانية عن دار الجاحظ، بغداد ١٩٨٢.

١٩٨١. "قراءات نقدية في أعمال: يوسف الصائغ، يوسف إدريس، جبرا إبراهيم جبرا، حنّا مينة". نقد أدبي. دار ابن خلدون، بيروت.

١٩٨٢. "الجهل في معركة الحضارة: دراسات". د، ن. بيروت.

١٩٨٤. "فصول في النقد". نقد أدبي. دار الحداثة، بيروت.

١٩٨٤. "ثلاثة وجوه لبغداد". رواية. دار آفاق، قبرص. وصدرت طبعة ثانية عن دار النجمة، الرباط ١٩٩٢.

١٩٨٧. "سلطانة". رواية. دار الحقائق، بيروت. تمّ تحويلها إلى عمل سينمائي بإخراج الأردني: إياد الخزور، سنة ٢٠٠٧.

١٩٨٨. "الروائيون". رواية. دار الحقائق، بيروت.

١٩٨٩. "المكان في الرواية العربية". دار ابن هانئ، دمشق( ).

١٩٩٦. "اختيار النهاية الحزينة". دراسات ومقالات حول الصراع الطبقي في الساحة الفلسطينية في عقد الثمانينيات. جمع وتحرير: ناهض حتر. دار المحروسة، القاهرة.

١٩٩٦. "أدباء علّموني، أدباء عرفتهم". مقالات. جمع وتحرير: ناهض حتر. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. كانت جميعاً نُشرت في صحيفة "الثورة" السورية خلال عام ١٩٨٩.

د، ت. "الحارس في حقل الشوفان". رواية. ترجمة. تأليف: سالنجر. د، ن. بيروت.

د، ت. "الهاربون من الحرية". دراسات ومقالات. جمع وتحرير: ناهض حتر. د، ن. عمّان.

د، ت. "برناردشو: دراسة نقدية". د، ن. بيروت.

• المصادر والمراجع:

١. المصادر:

١٩٨١. "المومس الفاضلة ومشكلة حرية المرأة". ط١. دار ابن رشد، بيروت.

١٩٨١. "قراءات في أعمال: يوسف الصايغ، يوسف إدريس، جبرا إبراهيم جبرا، حنّا مينه". ط١. دار ابن خلدون، بيروت.

١٩٨٤. "فصول في النقد". ط١. دار الحداثة، بيروت.

١٩٨٤. "الحوار المبتور". ضمن كتاب فيصل درّاج "حوار في علاقات الثقافة والسياسة". ط١. دائرة الإعلام والثقافة في م، ت، ف. دمشق.

٢. المراجع:

اصطيف، عبد النبي. "صورة الروائي ناقداً". مجلة الآداب. العدد (١١ / ١٢) ١٩٩٩.

درّاج، فيصل. "حوار في علاقات الثقافة والسياسة". ط١. دائرة الإعلام والثقافة في م، ت، ف. دمشق ١٩٨٤.

مجموعة باحثين.

"الرواية العربية: واقع وآفاق". ط١. دار ابن رشد، بيروت ١٩٨١.

"حركة النقد الأدبيّ في الأردن". ط١. وزارة الثقافة، عمّان ١٩٩٤.

اليافي، د. نعيم. "أطياف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق". ط١. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ١٩٩٧.

• هوامش وإحالات:

١. ثمّة في كتاب د. عبد الرحمن ياغي: "مع روايات في الأردن". ط١. دار أزمنة، عمّان ٢٠٠٠. ص (٩٨) ما يفارق مجمل الترجمات لهلسا، إذ يذكر ياغي أنّ هلسا ولد في قرية "الحمود"، إحدى قرى الكرك، سنة ١٩٣٦.

٢. للتوسّع حول السيرة الذاتية لغالب هلسا، يمكن العودة إلى: رضوان، عبد الله. المشايخ، محمد. "أنطولوجيا عمّان الأدبية". ط١. أمانة عمّان الكبرى، عمّان ١٩٩٩. ص (٢٢٤) وما بعد. وقد يكون مفيداً في هذا المجال، أي فيما يعني السيرة الذاتية لهلسا، الإشارة إلى أنّ هلسا لم يتزوّج طوال حياته، ولعلّ مسوّغ ذلك طبيعته النفسية التي لم تكن تطيق الإذعان لإرادة أيّ مؤسسة فكرية أو حزبية أو اجتماعية.

٣. انظر: "ثبت النتاج الإبداعي والنقدي والفكري لغالب هلسا" في نهاية البحث.

٤. انظر: ثبت المصادر والمراجع.

٥. من أمثلة ذلك، وممّا يبدو مثيراً للأسئلة، غياب تجربة هلسا عن أطروحة جامعية لنيل شهادة الدكتوراه حول النقد الأدبيّ في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين أعدّها السيد أحمد ياسين العرود سنة ٢٠٠٠، بإشراف أ. د. هاشم ياغي، وصدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٤، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية.

٦. وانظر أيضاً: اصطيف، عبد النبي. "صورة الروائي ناقداً". مجلة "الآداب". العدد (١١ — ١٢) ١٩٩٩.

٧. للتوسّع، انظر: المرجع السابق.

٨. المرجع السابق.

٩. انظر، على سبيل المثال، سجاله مع إميل حبيبي، في: "فصول في النقد". ص (١٨) وما بعد، ومع فيصل دراج وعبد الرزاق عيد وهاني الراهب بعنوان: "الحوار المبتور" المثبت في كتاب فيصل دراج: "حوار في علاقات الثقافة والسياسة". ص (٦٥) وما بعد.

١٠. آثرت توثيق مصادر البحث ضمن المتن تجنّباً لإرهاق القارئ، كما آثرت الاكتفاء بالمفردة الأولى من عنوان المصدر للاختزال.

١١. وانظر أيضاً قوله: "فالماركسية علم، ومنهج خلاق، وليست استيراداً لنماذج جاهزة من الخارج". "فصول في النقد". ص (٢٢).

١٢. للتوسّع، انظر: درّاج، فيصل. "حوار في علاقات الثقافة والسياسة". ص (٦٥) وما بعد.

١٣. انظر: اليافي، د. نعيم. "أطياف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق". ص (٥٧).

١٤. انظر، على سبيل المثال، تصديره للدراسة الخاصة بمجموعة محمد خضير: "المملكة السوداء". "فصول في النقد". ص (١٥١).

١٥. انظر، على سبيل المثال، سجاله مع إميل حبيبي الذي جاءت ردوده على آراء هلسا في ندوة صحيفة "السفير" المشار إليها في متن هذه الدراسة "ذاتية بحتة"، كانت استجابة هلسا لها بتعبيره تعني "شجاراً متبادلاً، أو ردحاً وفرش ملاية على الطريقة المصرية". "فصول في النقد". ص (١٨).

١٦. وانظر أيضاً: "فصول في النقد". ص (١٥١) حيث يقول: "في النقد أحتكم إلى ذوقي أولاً، ثمّ أحاول بعد ذلك أن أجد المبررات الموضوعية لتذوّقي". وقوله في مقدّمة دراسته: "المكان في الرواية العربية". ص (٢٠٩) ضمن "الرواية العربية: واقع وآفاق"، حيث يقول: "أودّ أن أؤكّد أنّ ما سوف أعرضه في هذه الدراسة هو مجموعة من الانطباعات. وما أعنيه هنا بالانطباع هو يقين داخلي توصلت إليه دون أن أخضعه لدراسة موضوعية ومنهجية".

١٧. مجموعة باحثين. "حركة النقد الأدبي في الأردن". ص (٤٥).

١٨. اليافي، د. نعيم. "أطياف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق". ط١. ص (٥٠).

١٩. تكتفي هذه الدراسة بمقاربة الحقول / العناصر الثلاثة الأولى فقط، لأنّ عنصر "المكان" يتطلّب دراسة مستقلة بنفسها بسبب المساحة الواسعة التي يحوزها في منجَز هلسا النقدي من جهة، والمكانة اللافتة للنظر التي يستأثر بها في وعيه النقدي من جهة ثانية.

٢٠. وانظر أيضاً قوله: "يجب أن يكون التكنيك الفني جزءاً من التجربة". "فصول في النقد". ص (٩١).

٢١. وانظر أيضاً قوله: "الفنّ هو أعظم وسائل المعرفة الإنسانية". "فصول في النقد". ص (٩١).

٢٢. وانظر أيضاً قوله: "الأديب العظيم، ذو الأفكار الرجعية، يتجاوز أفكاره حين يكتب فنّاً". "فصول في النقد". ص (٢١٩).

٢٣. اليافي، د. نعيم. "أطياف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق". ص (٥٦).

٢٤. يكتفي هذا البحث باستجلاء العناصر السردية الثلاثة الأولى فحسب، أمّا عنصر "المكان" فسيكون مدار بحث مستقلّ لأنّه يحوز مكانة خاصة في مجمل نقد هلسا من جهة، ولأنّ هلسا نفسه يمثّل علامة فارقة ومبكّرة بين النقّاد العرب الذين عنوا بهذا العنصر من جهة ثانية.

٢٥ ، اليافي، د. نعيم. "أطياف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق". ص (٦٦).

٢٦. المرجع السابق. ص (٦٥).

٢٧. المرجع السابق. ص (٧٣).

٢٨. المرجع السابق. ص (٦٨).

٢٩. كتيّب ضمّ الدراسة التي كان هلسا قد شارك من خلالها في "ملتقى الرواية العربية" الذي عُقد في المغرب عام ١٩٧٩، والتي كانت قد نُشرت في مجلة "الآداب" / العدد (٤ — ٥) ١٩٨٠، ثمّ في الكتاب الذي ضمّ أعمال ذلك الملتقى، أي: "الرواية العربية: واقع وآفاق". دار ابن رشد، بيروت ١٩٨١.



غالب هلسا
ناقداً للسرد الروائي العربي

• نزيه أبو نضال

ينتمي غالب هلسا إلى جيل الكتاب الموسوعيين الذين أسهموا في مختلف حقول الإبداع والفكر كالفارابي وابن رشد والجاحظ وفي عصرنا طه حسين والعقاد.. وغالب هلسا مثقف موسوعي من هذا الطراز وتتجلى ثقافته الواسعة عبر مختلف كتاباته: في التاريخ والتراث والأدب كما في الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع، فله موقف ووجهة نظر ومساهمات في كل شأن يمس حياتنا المعاصرة وفي مختلف جوانبها: كروائي وقاص ومسرحي ومفكر وناقد ومترجم وكاتب مقال وصاحب مساجلات سياسية.. الخ..

في الندوات والملتقيات والورشات السابقة التي تناولت مختلف الجوانب الابداعية في تجربة غالب هلسا، وقد شاركت بمعظمها، لم يتم التوقف إلا قليلا عند منجز هلسا في حقل النقد الأدبي،[1] وهو بنظري لا يقل أهمية عن منجزه الروائي، بل لعله كان يتقدم عليه أحياناً، ومن هنا وجدنا ضرورة تناول هذا المنجز. وعمدنا في هذا المجال إلى عملية حصر ومسح ببليوغرافية لمساهماته في نقد السرد الروائي في الكتب والدراسات والمقالات،[2] ويمكن العودة إلى بقية مساهماته النقدية في كتابنا "غالب هلسا وببليوغرافيا مصادره الكتابية".[3]

وبعد حصر إسهامه في النقد الروائي (١٩ رواية)، توقفنا عند منهجه النقدي.. وصولا إلى معاينة هذا المنجز في الحقل التطبيقي.

ونشير هنا إلى أن كتابات غالب النقدية للسرد العربي قد تناولت بصورة أساسية الرواية العربية، وجزئياً الرواية العالمية، أما في نقد القصة القصيرة [٤] فإن إسهامه فيما أعلم لم يتجاوز ما أوردته بالببليوغرافيا المشار إليها.

أما في مجال نقد الشعر فإن مقارباته للشعراء جاءت، على الأغلب، من منظور سياسي لا من منظور فني في نقد الشعر[٥]. كما نشير هنا إلى وجود اسهامات متناثرة لمفهوم غالب للنقد ولدوره.

وقد رأينا من المفيد، في مثل هذا الملتقى المتخصص بالسرد، أن نقصر دراستنا على اسهامات غالب في النقد الروائي العربي، على أمل أن نتمكن لاحقاً من دراسة اسهامه النقدي في الحقول الأخرى.

قبل أن نبدأ بمعاينة منهج غالب النقدي للرواية في الحقلين النظري والتطبيقي، نجد أنفسنا بمواجهة سؤال إجباري: ما الذي دفع غالب الروائي أساساً نحو الكتابة النقدية؟

يرى غالب أن ثمة فجوة كبيرة في حركة النقد العربي لا بد من ملئها ذلك أن النقد، كما قال، "موزع بين نقد أكاديمي مميت وبليد لا يستطيع أن يرى في النص الإبداعي سوى بعض القيم القديمة والمكررة، أو نقد أيديولوجي يحيل النص الأدبي إلى مفاهيم علم الأخلاق وإلى مفاهيم علم الاجتماع. أما ما هو متميز كأدب، كحساسية جديدة للواقع، فأعتقد إنه حتى الآن لم يوجد الناقد العربي القادر على النفاذ إلى عمق النص الإبداعي... النقد ملتبس بالثرثرة الأكاديمية وباللغو الصحافي والأيديولوجي". [٦]

ولاحظ غالب أن الكثير من النقد الذي يكتب "كان عبارة عن توجيهات أو أمنيات تمنى نقادها لو أنني كتبت كذا ولم أكتب كذا، وبمعنى أدق تمنوا لو أني كتبت رواية أخرى... وهم في ما ذهبوا إليه أكدوا أنهم قرأوا الرواية قراءة سياحية" [٧]

ولقد لمست عن قرب، خلال وجودنا معاً في دمشق، ورغم معرفتي بترحيب غالب بالمعارك الأدبية والفكرية، استهجانه لكتابات نقدية ذات طبيعة ثأرية شخصانية فمنها من رأت فيه شذوذاً مثلياً لأنه أتقن تصوير الشاذ في "الروائيون"، (الناقد ضياء خضير لم يخبرنا سر امتلاكه لهذه الخبرة أو القدرة على تقييم إتقان غالب من عدمه). وأحيانا ذات دافع إقليمي صوناً لشرف العراقيات في "ثلاثة وجوه لبغداد" (عبد الكريم كاصد) أو سياسي إقليمي يرى

في نقد غالب لإميل حبيبي أو محمود درويش عدوانا على الشعب الفلسطيني وعلى برنامج منظمة التحرير (حسن حميد).

وإذن وبصرف النظر عن صحة تقويم هلسا لوضع النقد العربي الحديث، فإن مما لا شك فيه أن ممارسته للنقد الأدبي تحمل في طياتها الرغبة في سد ما يراه نقصاً، والنهوض بوظيفة حيوية للمجتمع نكص أصحابها عن القيام بها، وهي لذلك كما يقول د. عبد النبي اصطيف، "ممارسة نقدية محملة بقسط كبير من الإحساس بالمسؤولية والضرورة الحيوية لها في المجتمع العربي".[٨]

ولكن هل غالب مؤهل لذلك! خاصة وهو يعترف بأنه ليس متسلحاً بعدة الناقد الأكاديمي؟

وكما يفعل دائماً فإنه يواجه نفسه بالسؤال: "هل من الممكن أن أحدد لنفسي منهجاً أو مدرسة للنقد الأدبي أنتمي إليها وأصدر عنها"؟ ويجيب غالب على سؤاله بحسم: "أعتقد أن مجرد طرحي لهذا السؤال يدل على أنني لا أتبنى بوعي وبتقصد صريح مدرسة نقدية محددة وأعتقد أن ذلك يعود إلى كوني لست ناقداً خالصاً. أي أن النقد ليس حرفتي ولا مجال كتابتي الأساسي".[٩]

وهو لا يكتفي بل يضيف "وهنا يتوجب علي أن أعترف بأنني حين أقرأ عملاً إبداعياً أدبياً لا أحاكمه انطلاقاً من مسلمات نقدية أو جمالية في ذهني، بل أدع ذوقي وحده ليحكم. وإذا دفعني مثل هذا العمل إلى الكتابة النقدية، فإن نقدي يكون محاولة للتعبير عن تذوقي من خلال منطلقات نقدية.." [١٠]

هنا يبدو أن صاحب الشأن قد حسم الأمر! ولكن هل نطمئن إلى هذا الاعتراف ونركن إليه أم أننا نجد مع دكروب وإبراهيم خليل في إسهام غالب النقدي منهجاً متكاملاً، أو ما يسميها غالب منطلقات نقدية، يجري من خلالها تطبيقاته النقدية عما يتناول من أعمال، خاصة إذا علمنا أن جهوده النقدية قد رافقته على امتداد كتاباته[١١] منذ بدايته الحقيقية في الآداب اللبنانية حين كتب عن عرار في المعركة ١ نيسان ١٩٥٧ [١٢] وصولاً ربما إلى آخر مقالاته عن رواية أنت منذ اليوم لتيسير سبول التي نشرت بعد رحيله في أيار ١٩٩٠. [١٣]
فيكون بذلك قد ابتدأ بعرار ١٩٥٧ وختم بسبول ١٩٨٩.

بالنسبة لي فإن غالب حين أعلن عدم احترافه للنقد لم يكن يدعي التواضع.. فهو كما أعرفه جيدا يقول ما يعتقده، ولكن قد يكون جانبه الصواب فأين موقع غالب النقدي؟

هنا لا بد من العودة إلى جوهر المسألة، كما أراها، وهي علاقة غالب الروائي أساساً بالكتابة النقدية؟

بداية ثمة علاقة وثيقة بين الإبداع والنقد، ذلك أننا لا يمكن أن نجد أدباً دون نقد كما لا يمكن أن نجد نقداً دون إبداع، بل نستطيع القول بكل ثقة إن في أعماق كل مبدع يكمن ناقد خفي، وإن لم يمارس النقد على أدب غيره، إذ من المؤكد أنه يمارس النقد على أدبه، ربما حتى دون أن يعي في كثير من الأحيان، أنه يمارس فعالية نقدية. وهنا نستدعي زهير ابن أبي سلمى شاهداً.. حين كان صاحب الحوليات يعكف على قصيدته عاما كاملاً: يشذّب ويعدّل ويضيف ويحذف ويصقل حتى تستقيم مع ذائقته الأدبية فيطلقها بين الناس. وفي زماننا لدينا الشاعر أحمد دحبور الذي لا يطلق قصيدته قبل التأني بالتدقيق والمراجعة والصقل كي تبدو شديدة العفوية!.. هكذا يفعل المبدع مع أدبه، ولكن حين يتجه إلى نقد أدب الآخرين يصير ناقداً فلم فعل غالب ذلك؟

يمتلك كاتبنا بالطبع معارف موسوعية تتيح له إمكانية الإسهام في حقل النقد إلى جانب إسهاماته الأخرى، لكن لعل غالب هنا يصدر عن ردة فعل نفسية لم يعترف بها، وربما لم يلحظ دوافعها، وهي تجاهل أو غياب النقد عن إبداعه الروائي وما حضر منه افتقد مفاتيح الدخول إلى عالمه الروائي، وكأنه يقول للنقاد من خلال مساهماته النقدية: أنظروا هكذا تستطيعون قراءة إبداعي الروائي وفهمه!

ولذلك نراه في موقع الضد الروائي فنياً وهو يحاور ويحلل روايتي جبرا "البحث عن وليد مسعود" و"السفينة" يقول: "إن جبرا ليقفز فوق الواقع الموضوعي فتغيب عن روايته القدرة على الإقناع[١٤]؛ وذلك طبيعي "لأن الكتابة عن تجربة كالثورة، والكفاح المسلح، تحتاج إلى معايشة لم تتوفر للكاتب [١٥]. وأما رواية جبرا "السفينة"، فهي مجرد حوارية بين أفكار مجردة، شخصياتها مجرد أبواق للمؤلف [١٦]. بل إن جبرا "غير قادر على التجرد من مشاعره تجاه الشخصيات، حتى تبدو كراهيته للشخصيات الماركسية أو الشيوعية واضحة جلية عندما يجعلها باستمرار موضع الاتهام والتشكيك وتلقي الشتائم والإهانات. وأسوأ من هذا إن جبرا غالبا ما يضع شخصيات الرواية مجتمعة في جانب، والشخصية الماركسية أو

الشيوعية في جانب آخر، بعد أن يدمر هذه الأخيرة تدميراً تاماً". [١٧] وفي نهاية المطاف فإن جبرا في نظر هلسا غير قادر على التسامي فوق رغباته وأفكاره، ولا يستطيع أن يكون فناناً عظيماً.

وعلى هذا النحو يدرس شخصية المتشائل في رواية إميل حبيبي، ففي معظم أجزاء الرواية، تصبح الشخصية الرئيسية، وهي شخصية المتشائل، مجرد حيلة، يعبر فيها المؤلف، عن آرائه. إن المتشائل، بين يدي المؤلف، يصبح كقطعة الإسفنج الرخوة، يفعل بها ما يشاء.[١٨]

وفي "لكع ابن لكع" لحبيبي أيضاً "تبدو الشخصيات (كما يقول غالب) وكأنها أفكار ومقولات خالصة، وليست أناساً من لحم ودم" [١٩]

ولقد لاحظ د. عبد الرحمن ياغي من خلال متابعته لنقد هلسا لرواية "حسيبة" لخيري الذهبي بأن أبرز ما يميز الناقد غالب هلسا "نفوره من تحكم بعض الروائيين بشخوصهم الروائية، وربطهم من عنقهم بحبل، وتوجيههم نحو القصد الذي يخطط له الكتاب الروائيون [٢٠]

كما رأى في شخصية المرأة في روايات حنا مينا، صورة فاضحة "لليساري العربي، الثوري في السياسة، والمحافظ في المجتمع.. فالمرأة الحرة هي فقط المومس الفاضلة".[٢١]

وكل ذلك انطلاقاً من تجربة غالب الروائية، ورؤيته هو إلى كيفية تعامله مع الحدث والشخصيات والعلاقات والبناء الروائي.. الخ.. وقد نرى مع محمد دكروب في نقد هلسا للسرد ما هو أبعد من مجرد كتابة نقدية لعمل روائي... و"لعلنا واجدون فيها: تصادم نمطين من الكتابة الروائية، وليس مجرد تصادم نمطين من التفكير، وموقفين من المجتمع والثورة من موقعين مختلفين". [٢٢]

الفن الحقيقي كما عبر عنه غالب خلال قراءته لرواية "الحرب في بر مصر" ليوسف القعيد "ليس إثارة بسيطة، ولا يخاطب انفعالات أولية، مثل ترقب ما سوف يحدث للبطل أو مداعبة حماسات سياسية أو الاحتيال على نقاد ساذجين لنيل مدحهم. وهذا يعني أن هذه الأعمال لا تدخل تحت عنوان الفن، بل هي وسائل لإزالة الضجر. ونستطيع أن نضع هذه الأعمال في قائمة الخمور والجنس الرخيص والمخدرات وغيرها. الفن الحقيقي هو إثارة فاعلة. وهذه صفة للفن وتوصيف لردود فعل متلقيه".[٢٣]

وفي مرافعة نقدية أخرى ردا على زكريا تامر يحدد غالب بحسم فهمه العميق لجوهر عملية الكتابة الابداعية يقول: ففي حين يرى زكريا، "بأن علة وجود الإبداع هو البرهان على صحة فكرة ما، فإن هذا الاعتقاد يقوم على نفي مفهوم آخر في الأدب، والفن عموماً، يرى أن العنصر الجوهري في الفن هو التجربة، وأن الوظيفة الأساسية للفن هي نقل التجربة للمتلقي، وأود أن أكون واضحاً منذ البداية إنني متحيز إلى أقصى حد لمفهوم الفن كتجربة، وإني اعتقد أن هذا التحيز يعني اختيار الحرية، كما اعتقد أن المفهوم الذي يعتبر الأدب برهاناً على فكرة وتجلياً لها هو مفهوم قمعي". (٢٤)

في مقابل هذه الصور والرؤى السلبية في الرواية العربية لنستمع إليه وهو يتحدث عن رواية تيسير سبول "أنت منذ اليوم" يقول "إن جمالية هذه الرواية تكمن في طزاجتها، في كشفها لواقع نعيشه، ولكننا لا نعرفه، إن هذه الطزاجة بالذات تجعل من القارئ مبدعاً.. فهي حين تطلق حرية دفع الواقع العيانية إلى كامل ترابطاتها وتداعياتها، فإنها تحرّض آلية أخرى على العمل بكامل طاقتها، ونعني بها آلية العقل التي ينفتح أمامها مجال المضي في محاكماتها حتى نهاياتها المنطقية. إن العقل يفعل ذلك بعد أن يكون قد امتلأ بالمضامين الحية، وقد تخلص من عبء الأشكال المتحجرة، التي تكتم أنفاسه. (٢٥)

وحين يتحدث عن رواية الوباء لهاني الراهب، نشعر وكأنه، بصورة مواربة يتحدث عن رواياته هو، وعن تجاهل النقاد لها، يقول رواية "أسعدتني لقيمتها الفنية، ولما تمثله في الرواية العربية، وأدهشتني لما وُوجهت به من صمت. فهل بلغ الركود العقلي حداً، في مجتمعنا العربي، أن تصدر رواية بهذه الأهمية، فلا يلتفت إليها أحد. اعتقد إن أي إنجاز فني هام يقتحم الركود العقلي السائد يستحق منا احتفاء يساوي احتفاءنا بنصر عسكري". (٢٦)

لقد ذهب غالب، إلى نقد السرد الروائي إذن لتعزيز رؤيته الإبداعية في هذا المجال، كما أن لديه ما يضيفه حتى في تقنية النص أيضاً، وفي المناطق الأكثر تعقيداً وغموضاً.. إن الأحلام مثلاً تحتل مكانة مركزية في إبداع غالب الروائي، لكن أحداً من النقاد الذين درسوا رواياته لم يلتفت إلى تحليلها، فنجده يشتكى من ذلك صراحة في حوار صحفي مع حنان الشريف (٢٧) كما سنجده يولي تقنية الحلم مكانة هامة حين تصدى لنقد وباء هاني الراهب. حيث يتوقف عند الكيفية السلبية التي عالج فيها الراهب دور الحلم في "الوباء" فعرضه لنا، كما يقول غالب " باعتباره حكاية أو مشهداً ذي دلالة رمزية. والحلم لغة أن لم نتقن مفرداتها

وصياغتَها فلسوف نجعله مجرد مثال تطبيقي لفكرة. وبهذا انتزع الحلم من كونه تجربة إنسانية، عميقة الجذور، ونجعله مجرد تخطيط ذهني، وأنا هنا أشير إلى أحلام خولة، وتلك الرؤيا التي ترى فيها الفارس الأبيض يهبط عليها من فوق، والتي ليس فيها من الرؤيا إلا الفكرة التي أراد المؤلف قسرها". (٢٨)

فهل أراد غالب من خلال نقده للسرد ولتقنية الحلم، كما رأينا، لعب دور الدليل للنقاد في كيفية التعاطي نقدياً مع سرده الروائي. ولقد لحظ علي جعفر العلاق هذا الحضور للروائي لدى الناقد غالب هلسا حين قال:

"إنني أميل إلى الاعتقاد بأن المبدع، وهو يتصدى للنقد ممارسة أو تنظيراً، لا يبتعد ابتعاداً حاسماً عن خبرته الإبداعية الخاصة. حقاً إنه سيتجه إلى الاغتراف من منابع متعددة، لكن هناك في الغالب، طابعاً شخصياً يفوح مما يكتب من نقد، يشير إلى نبع داخلي، هو منبعه الإبداعي" (٢٩) ويرى عبد الله رضوان أيضا أن غالب اعتمد على عدة مناهج نقدية في مقدمتها الماركسية وعلم النفس إلا أنه ظل يحتكم أكثر إلى ذائقته الروائية. (٣٠)

والآن إذا ما أردنا الانتقال لمعاينة منهج غالب هلسا النقدي فسنجد أنفسنا بالضرورة في مواجهة السؤال الذي طرحه غالب على نفسه: إلى أي مرجعيات أو مدارس نقدية يحتكم؟

نستطيع القول من خلال متابعتنا لمنجز غالب النقدي أنه يغرف من ثلاثة مرجعيات أساسية:

الأولى: من خبرته الإبداعية كروائي، وبالتحديد من رؤيته لوظيفة الفن الروائي.

الثانية: من مدارس علم النفس: فرويد، يونج، فروم.. الخ

الثالثة: من المنهج الماركسي في تحليل الأدب. ذلك لأن الماركسية كما أكد مراراً "علم ومنهج واخلاق".

ورغم ما يبدو من تعارض أو تناقض بين علم النفس والماركسية فإنهما يتوحدان عند غالب مع رؤيته كروائي.. فيصير الأقانيم الثلاثة واحداً. ولقد قدمنا، في ترتيب المرجعيات، خبرة غالب الروائية ورؤيته لوظيفة الرواية لأنها، في تقديرنا، تشكل العنصر المركزي في منجزه النقدي، وهي ما يطلق عليها ذائقته الأدبية التي يعززها بعد ذلك بما أسماه منطلقات نقدية، في التفسير النفسي والمنهج الماركسي.. فيكون أن تتضافر في التطبيق هذه المكونات

الثلاثة التي تمنح رؤية غالب النقدية هذه النكهة المتميزة والفرادة الاستثنائية. ولا بد هنا من التنبيه بأن هذه المكونات الثلاثة في إسهام غالب النقدي ليست متساوية أو ثابتة وإنما هي متغيرة وفق طبيعة العمل الروائي الذي يتناوله.

وأنا ممن يعتقدون أن النص الإبداعي هو الذي يستدرج نوع أداته النقدية، وعلى سبيل التوضيح فأنت لا تستطيع قراءة كلاسيكيات نجيب محفوظ القاهرية أو روايات زياد قاسم العمانية بدون المنهج الماركسي.. وقد تصل إلى نوع من النقد التكاملي في إجراء أكثر من منهج نقدي على ذات النص الإبداعي. وفي حالتنا فإنك لا تستطيع قراءة روايات غالب هلسا وأحلامها الكثيفة بدون فرويد ومدرسة التحليل النفسي، ولقد دعانا غالب نفسه لدراسة تقنية الأحلام في رواياته، وهذا ما سبق وقمنا به بصورة موسعة، في مؤتمر سابق حول غالب هلسا عام ٢٠٠٢ (٣١).

حين تناول غالب قصص يوسف إدريس أجرى عليها التحليل الفرويدي باستخدام المثلث الاوديبي: الأب هو السلطة الحاكمة والابن هو الشعب والأم هي مصر،(٣٢). كما تحدث عن نرجسية الشكل الروائي وحلم اليقظة في رواية "البحث عن وليد مسعود" لجبرا إبراهيم جبرا، وقد سبق لنا ولاحظنا متابعاته للأحلام في روايات هاني الراهب وإميل حبيبي وحنا مينا.

كما درس جعفر العلاق كيف حاول غالب الكشف عن هيمنة المكبوت الجنسي على بعض قصص محمد خضير.،(٣٣) وكذلك فعل د. ابراهيم خليل مع قراءات هلسا النفسية لروايات حبيبي.،(٣٤) وبما يؤشر حجم حضور التحليل النفسي في منجز غالب النقدي.

والآن كيف يرى غالب هلسا وظيفة الرواية وما موقع الأحلام وعلم النفس فيها وهل في هذا افتراق عن المنهج الماركسي في تحليل الأدب؟

لقد شكل علم النفس ومدرسة التحليل النفسي، كما رأينا، مرجعاً أساسياً في إبداع غالب الروائي كما في منجزه النقدي، فهو يرى بأن الطب النفسي وعلم الأعصاب، لم يكشفا سوى ١ من ٣٠ من الإنسان. وأحد وظائف الأدب، وخاصة فن الرواية، أن يسهم في كشف ذلك المجهول.. فالإنسان، كما كان يقول، لا يختزن في داخله تاريخ الجنس البشري فحسب بل تاريخ المملكة الحيوانية أيضا، وبأن علينا بالتالي كروائيين اكتشاف هذه القارة المجهولة..

من هنا فنحن نقول إن غالب كان يرى نفسه جزءا من منظومة كونية أزلية، مركزها الإنسان، وبأن وظيفته كأديب هي الغوص عميقا داخل البئر الأولى لهذا الإنسان، لكشف مجاهيلها المعتمة.

ولكن كيف؟

هنا ننتقل إلى علم النفس.. فالحلم هو مفتاح السر (الباس وورد) لاكتشاف هذه القارة المجهولة أي الإنسان، باعتباره جزءا من المملكة الحيوانية. وقلة من المبدعين من تجرأت على الجنون لولوجها، أو الانتحار على بابها.

ولكن لماذا كل هذا الإلحاح على اكتشاف هذه القارة المجهولة؟

في روايته الضحك يحاول المثقف الملتزم والمحبط عيسى أن يؤرخ لقريته، (أي أن يكتب روايتها) ولكنه يواجه بالمطاردة وبعمليات التشويه من الناس، ومن السلطة التي قررت القضاء عليه، كي تقضي على مقدرته على رؤية الحقيقة، وكتابة التاريخ، فيتحول عيسى إلى مجنون منبوذ. [٣٥] فتحاول اخته مريم (لاحظوا دلالات الأسماء:عيسى، مريم) أن ترسله إلى مصح عقلي..ولكنها تفشل، "كانت تريده أن يشفى لأنها تعلم أنه بدأ بكتابة تاريخ تلك البلدة قبل أن يخصى، وكانت تعلم انه لو شفي لكانت شهادته هي النار التي ستحرق تلك البلدة وتعيد صياغتها". [٣٦].

القضية إذن أكبر من كتابة تاريخ قرية، إنها محاولة جليلة لاكتشاف عالم الإنسان، وإعادة بنائه من جديد، والمبدع الملتزم يدفع حياته أو عقله من اجل هذا الهدف النبيل.

وهنا بالضبط تتوحد لدى الروائي مدرسة التحليل النفسي مع المنهج الماركسي..

إن الأحلام ليست مجرد وسيلة كشف للدهاليز المعتمة، كما يرى فرويد، فهي تلخص أبعاد الشخصية الإنسانية كلها على أنها مجموعة رغبات، وان تاريخ هذه الشخصية هي حياة هذه الرغبات وما يطرأ عليها من التواءات، وما هو كامن فيها من إمكانات هي أمانيها التي لم تحقّق.[٣٧]

وبالتالي فإن كل كتابة، كما يرى جماعة التحليل النفسي كلهم، هي استمرار لرغباتنا الأولى المكبوتة والمقموعة.[٣٨]

ولهذا يؤكد غالب دائماً على أهمية منهج التحليل النفسي في النقد لفهم الرواية، يقول: "ما زلت اعتقد أننا لا يمكن أن نفهم أدب الكاتب الروائي إلا من خلال فهم تركيبه النفسي". وأضيف: وبالرواية نفهم المجتمع ونبني الإنسان. وهذا ما أدركته مريم في رواية "الضحك" لهلسا (٣٩)

هنا يبدو وكأن غالب الماركسي يرد على من اتهمه بالابتعاد كثيرا عن مقولاته الأثيرة عن المجتمع والطبقات وشرط التاريخ باتجاه عالم اللاوعي.. فإذ بعالم اللاوعي بالنسبة لغالب ليس مجرد مكوّن مرتبط بتاريخ الفرد الجواني وبحياته الشخصية المحددة بل هو أحد تجليات الجوهر الإنساني من جهة، وجزء من كينونة اجتماعية/ تاريخية من جهة ثانية. هنا يصبح الفن، إلى جانب امتيازه الإبداعي، وثيقة معرفية ليس عن الكائن الإنساني فحسب، ولكن أيضا الكائن الاجتماعي المتعين في الزمان والمكان، ولهذا، ربما، جاء وعي غالب بالمكان باعتباره حاضنا اجتماعيا للخصوصية الإنسانية.

ولتوضيح الأمر دعونا نتابع قراءة غالب لرواية محمد الأسعد "أطفال الندى" التي تعتمد اعتمادا كليا على الذاكرة الفلسطينية. كتب غالب "إن هذه الرواية تحمل رؤيا تتطابق مع وظيفة الفن، بما فيه الأدب، حين يعيد إلينا لحظات حياتنا ويستنقذها من العدم ويثبتها. إن تجاربنا وتاريخنا معرضان للضياع ولا نستعيدهما إلا عندما نضعهما في سياق الشكل، سياق تغريب التجربة، وإعادة تمثلها عبر التقمص. فنقول حين نقرأ الأدب المتميز مندهشين؛ هذا صحيح. ونعني أن ما تم في العمل الأدبي حدث لنا ولكننا نسيناه وها نحن نفهمه الآن ونستنقذه من النسيان" (٤٠).

وبعد،

"إذا أرادت الرواية أن تعبر فعلاً عن التطورات الاجتماعية والروحية للعالم العربي يجب أن تتمرد على سلطان المال والعقل اللاهوتي وعلى الثنائية الأخلاقية... وإذا أضفنا التمرد على المحظورات السياسية فهذا يعني أن الرواية تتحول إلى عملية فدائية". هكذا رأى غالب هلسا الرواية ناقداً وروائياً.

• **هوامش:**

(١) علمت حديثاً أن د. حسن عليان قد أنجز مخطوطاً لم يطبع بعد حول "فكر غالب هلسا النقدي". ويسجل صدور سبعة مقالات أساسية تناولته ناقداً، لكل من: د. علي جعفر العلاق، محمد دكروب، د. عبد الرحمن ياغي، عبد الله رضوان، د. إبراهيم خليل، د.عبد النبي اصطيف، د.ماجدة حمود.

(٢) كتب غالب في النقد الأدبي هي:

١. قراءات في أعمال يوسف الصائغ.. الخ، بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨١.

٢. فصول في النقد، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٤.

٣. المكان في الرواية العربية (كراس) دار ابن هانئ، دمشق، ١٩٨٩.

٤. نقد الأدب الصهيوني+ ترجمة رواية عاموس عوز "الحروب الصليبية"، دار التنوير، عمان، والمؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٥.

٥. أدباء علموني أدباء عرفتهم، دار التنوير، عمان، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٦

أما الروائيون والروايات العربية التي تناولها بالنقد فهي التالية:

١. جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، السفينة

٢. حنا مينا: المصابيح الزرق،الشراع والعاصفة،الشمس في يوم غائم

٣. إميل حبيبي:المتشائل، لكع ابن لكع، سداسية الايام الستة

٤. هاني الراهب، الوباء

٥. خيري الذهبي، حسيبة

٦. تيسير سبول، أنت منذ اليوم

٧. يوسف القعيد الحرب في بر مصر

٨. صبري موسى، فساد الأمكنة

٩. يوسف الصايغ، اللعبة

١٠. مجمد الأسعد، أطفال الندى

١١. اسحق الحسيني، مذكرات دجاجة

١٢. بهاء طاهر، خالتي صفية والدير

١٣. سحر خليفة، الصبار

١٤. شكيب الجابري، قدر يلهو

(٣) نزيه أبو نضال، "غالب هلسا وببليوغرافيا مصادره الكتابية"، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ٢٠٠٢.

(٤) أبرز إسهاماته في نقد القصة القصيرة تناولت: إبراهيم أصلان، محمد البساطي، يحيى الطاهر عبد الله، محمد خضير، ماجد أبو شرار، زكريا تامر، ونقد قصص مجلة الآداب، والتحويل الأدبي في قصص الخليج العربي.

(٥) تناول غالب في دراساته: عرار، عبد الرحمن الابنودي، أحمد فؤاد نجم، مي صايغ، أدونيس، امرؤ القيس، جليل حيدر، صلاح عبد الصبور، محمود درويش.

(٦) يوسف أبو لوز: غالب هلسا: النقد أعلى مستوى في التعبيرعن الثقافة، البيان الإماراتية، ١٩٨٨/٦/٢١

(٧) حوار مع ديانا جبور، نشر بعد رحيله، جريدة الثورة السورية، ١٩٨٩/١٢/٢١.

(٨) د. عبد النبي اصطيف، صورة الروائي ناقداً، بمناسبة مرور ١٠ سنوات على رحيل غالب هلسا، مجلة الآداب اللبنانية، ١٩٩٩.

(٩) غالب هلسا، قراءات في أعمال.. مصدر سبق ذكره، ص ٥ و٦

(١٠) المصدر السابق ص ٦.

(١١) ابتدأ غالب الكتابة مع حواريته القصصية في مجلة مدرسة المطران بعمان حين كان تلميذاً صغيراً عام ١٩٤٨

(١٢) غالب هلسا، أنت منذ اليوم لتيسير سبول مجلة العربي الكويتية، آذار ١٩٩٠.

(١٣) انظر كتاب غالب هلسا "فصول في النقد". مصدر سبق ذكره.

(١٤) المصدر السابق الصفحات: ٦٦ و٦٧،

(١٥) نفسه ٧٦ و٦٨

(١٦) نفسه ص٧٦، ٥٩،

(١٧) نفسه ٨٥، ٨٠.

(١٨) غالب هلسا، حوار مع إميل حبيبي ورؤية لأعماله، مجلة الكرمل، عدد٢، ربيع ١٩٨١ ص١٦٥-١٦٦

(١٩) غالب هلسا، "لكع ابن لكع" لحبيبي، " فصول في النقد"، مصدر سابق، ص ٤٢

(٢٠) د. عبد الرحمن ياغي، "رؤيتان نقديتان"، دار البشير، عمان، ١٩٩٨.

(٢١) غالب هلسا، قراءات مصدر سابق، ص ١٣١ وخاصة ص ١٩١.

(٢٢) نزيه أبو نضال وآخرون، عالم غالب هلسا، مؤسسة شومان، عمان،١٩٩٦ مساهمة محمد دكروب، ص ٦٢.

(٢٣) غالب هلسا، البحث عن الجديد، حاجة فيزيولوجية، مجلة الحرية، دمشق، ١٩٨٣/٩/٤،

(٢٤) غالب هلسا، دلالة المكان في قصص زكريا تامر، مجلة الناقد، لندن، ١٩٩٥/٤/١.

(٢٥) غالب هلسا، دراسات نقدية (اعداد: موفق محادين) "أنت منذ اليوم" تقنيات الخروج من اللعبة، نشر بدعم وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٢، ص ٩٥. وأنظر ملحق الرأي الثقافي، عمان، الجمعة ٢٠٠٠/١٢/٢٢.

(٢٦) غالب هلسا، مأزق الإبداع الأدبي: أو الروح الأسيرة، مجلة العربي الكويتية، العدد ٣٦٠، نوفمبر، تشرين الثاني، ١٩٨٨، ص ١١٦

(٢٧) من لقاء مع حنان الشريف، مجلة الكفاح العربي، بيروت، ١٩٨٩/٤/٣.

(٢٨) غالب هلسا، مأزق الإبداع الأدبي: أو الروح الأسيرة، العربي، مصدر سابق، ص ١١٦.

(٢٩) جعفر العلاق، المصدر السابق، ص ٧٠

(٣٠) عبد الله رضوان، الدستور ١٩٩٠/٢/٢٣.

(٣١) نزيه أبو نضال غالب هلسا والأحلام، ملتقى غالب هلسا للرواية والقصة، عمان ١٨-٢٠٠٢/١٢/٢٠

(٣٢) غالب هلسا، "قراءات في أعمال... مصدر سبق ذكره، ص ١٠٦و١٠٧.

(٣٣) جعفر العلاق، مصدر السابق، ص ٨٥

(٣٤) د. ابراهيم خليل، حول الخطاب النقدي في الاردن، غالب هلسا والنقد الأدبي، الرأي، الملحق الثقافي، ٢٠٠٢. ص٢.

(٣٥) غالب هلسا، الضحك، (رواية) ط٢، دار المصير، بيروت، ص ١٥٨.

(٣٦) الضحك، المصدر السابق، ص ١٣٦.

(٣٧) سيجموند فرويد، تفسير الاحلام، ترجمة مصطفى صفوان ومصطفى زيور، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٩، ص ٤٧.

(٣٨) مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، ترجمة وجيه أسعد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، من مقدمة انطون مقدسي، ص٩.

(٣٩) الضحك، المصدر السابق، ص ١٣٦.

(٤٠) غالب هلسا، محمد الأسعد "أطفال الندى" (رواية) ١٩٨٩. أوردها محمد الأسعد، موقع أفق، ١ آب، ٢٠٠٣.

ثلاثة وجوه لبغداد
فضاء روائيا

• د.عالية صالح

رواية تحرص على المكان، وتجعل العلاقة بالفضاء هو الحكاية من بدايتها إلى نهايتها، مجسدة العلاقة الحميمة والجدلية بين الإنسان والزمان والمكان.

بغداد القاعدة الثابتة لحياة الأشخاص، بحيث يمكن القول "أصبحت فضاءات بغداد نصا" تقرأ المدينة، فتتيح لك قراءة الإنسان. والمدينة عند قراءتها تملأ الذات القارئة بالتشظى، وتشعر القارئ بفقدان لغة الحوار.

وبغداد ليست مدينة محايدة، فهي مخترقة بكل علامات السلطة والهيمنة الإيديولجية من خلالها نعثر على خطاب المجتمع العراقي القائم داخل اللغة وخارجها. ما الذي تقوله المدينة عبر أصوات المنازل والفنادق والبارات والمقاهي والطرقات والساحات والسجون والبشر والحيوان؟

المنازل والوجوه والروائح والأصوات تشكل فضاء خصوصياً وإيقاعاً خاصاً هو جوهر المدينة نفسها، جوهر العلاقة اليومية مع المدينة.

ولأن الكاتب قادم من تجربة مدينة أخرى، اختار بغداد مكاناً لوقوع الأحداث، واختار أسماء حقيقية، للشوارع والأحياء، والأسواق التجارية. ليعطي للقارئ إحساساً بأنه يستطيع أن يتحقق من وجودها، ويذهب لزيارتها. إن الكاتب يصطحب القارئ من يده مثلما يفعل

الدليل الحاذق يوجهه في هذا العالم الذي قد يكون مستقى من الواقع، ولكنه في النهاية من صنع خياله[١].

إنّ تغيّر الأحداث وتطوّرها يفرض تعددية الأمكنة واتساعها، أو نقلها حسب طبيعة موضوع الرواية. فالرواية تروى بغداد، ويمتد فضاؤها الروائي خارج بغداد، لتكون بغداد محطة ثانية لرحيل الشخصية من مكان آخر.

إن الفضاء العام، هو القاعدة التي تشكل وجهة نظر الإنسان المتلقي تجاه الأشياء والحياة والعالم، وكذلك الحال بالنسبة للكاتب الذي يقوم أثناء بناء نصوصه باختيار نمط معين من الفضاءات يتناسب ووجهات نظره ومرجعيته من الوجود والكون[٢]. واختيار غالب هلسا للفضاء لم يكن وليد الصدفة، وإنما يتكئ على إيديولوجيته وخبراته في هذا الواقع الذي يعيش، ومن قراءاته في جوانب معينة ومعايشته للواقع وانخراطه فيه.

مكان سرد الرواية بغداد، إلا أنها امتدت إلى مصروالأردن، عن طريق ذاكرة الشخصيةوحركتها. فالرواية مهما قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائماً لخلق أمكنة أخرى، ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها.

لقد ظل فضاؤه الماضي كامناً في ذاكرته بانتظار لحظة إدراك ملائمة. لقد تحولت صورة فضائه بفعل قوة الزمن، فالزمن يغير المكان بسرعة كبيرة. لكن يظل فضاؤه الذي أسرته ذاكرته الأكثر حميمية "إن علاقة الكاتب بمدينته، بالمدينة الأولى، علاقة خاصة، استثنائية في آن واحد. إذ مهما ابتعد لا بد من أن يعود إليها، وهذه العودة تتمثل بأشكال عديدة، إنها النبع الذي يمتد في أعماقه، ويمنحه باستمرار مادة الكتابة والذكرى"[٣].

أحب هلسا القاهرة كثيرا،لكن المدينة قست عليه،وطرده منها العسس إلى بغداد.أما بغداد التي كانت تطارد الشيوعيين عندما جاءها يساريا مطرودا من القاهرة فقد أورثته اضطرابا وألما وتمزقا سياسيا في آن واحد.

كتب غالب مسوّدة هذه الرواية في بغداد عام ١٩٨١، ثم طرد من بغداد دون أن يتمكّن من أخذها معه. وفي بيروت اتّصل بمسؤول عراقيّ في السفارة العراقيّة فأتاح له استرجاعها، ولكنه ما إن أعاد كتابتها حتى اجتاح الجيش الإسرائيليّ بيروت عام ١٩٨٢.

• •

تقع رواية "ثلاثة وجوه لبغداد"[٤] "في ثلاثة أقسام: عنوان القسم الأول منها هو "الوجه الأول من خلال عيون مصرية، يستعرض فيها الراوي، واسمه غالب هلسا أيضا، كيف وصل إلى بغداد، بعد تسفيره من سجن المطار في القاهرة. وعند وصوله إلى عاصمة الرشيد، كان غالب يستعيد كل شيء من وجهة نظر عاصمة المعز. انطباعات المصريين الذين قابلهم، وهو في طريقه إلى الفندق الشعبي الرخيص، والذين تصوروه مصريا جاء للعمل حلاقا في بغداد. كل شيء في بغداد يحيل إلى نظيره في القاهرة. أسّرة الفندق الرخيص تذكره بأسّرة السجن هناك، حيث كانت تتم عمليات الاغتصاب الجنسي تحت سمع سلطات السجن وبصرها، وأحيانا بأمر منها.

عنوان الجزء الثاني من الرواية هو "الحفلة أو كوميديا بالأسماء"، لم يعرف كيف وجد نفسه في تلك الحفلة التي شعر فيها أنه موضع سخرية المضيفين الذين كانوا يصرون على مناداته باسم عباس. وبرغم الجفاء والتجاهل اللذين أحيط بهما، او بالأحرى بسببهما، فقد كان على غالب أن يستعرض قدرته على استغواء أجمل فتاتين في الحفلة، ظل يصر على أن اسميهما هما سهام وليلى. وقد تمثلت فحولة غالب في أقصى مظاهرها الوهمية والهذيانية حين أفلح في مضاجعة ليلى في المرجيحة وعلى مرأى من جميع الضيوف، الذين كانوا يراقبون المشهد، بحياد المنهزمين. على أن هذا الانتصار لا يمكن أن يكتمل، لأن ليلى في حقيقة الأمر، هي التي اغتصبت غالبا. وتنبغي الإشارة هنا إلى أن هذا المشهد لم يفلت من رقابة الروائي، الذي قسم نفسه سرديا، في تلك اللحظة، إلى مراقب فاعل بأخيلته وأوهامه، ومشارك سلبي باستسلامه لأوهام المراقب. ويتضح هذا الانقسام خير اتضاح في تعبير الرواية: "ثم ذاب المراقب، واندمج في غالب المستسلم،وغاص في نشوة مطلقة" (٧٨).

ثم رآهم هناك. كانوا يقفون خلف الشباك، متجاورين، ينظرون إليهما. بدوا، خلف حاجز الشباك كثلاث نسخ من تمثال نصفي، وضعت متجاورة، تحت ضوء خفيف، غير مباشر. كانوا يرتدون بذلات سهرة متشابهة...ص٨٠

تأتي أحداث الوجه الثالث لبغداد بعنوان "زحف الغابة"، وهي تدور في البيت الذي شاء الروائي لبطلها غالب أن يسكن فيه. يتألف البيت من طابقين. يسكن غالب في الطابق الأرضي، بينما يسكن في الطابق الثاني منه زميل غالب، أيوب، وهو رياضي عربي تخرج من

أمريكا، وذهب إلى بغداد للتدريس في كلية التربية الرياضية. والمفروض أن يكون مدرس مادة التربية الرياضية قوي البنية، ومثالا على "الفحولة"، في شكلها الجسدي على الأقل. وقد كان أيوب كذلك

فعلا، فهو الذي هزم مجموعة الرجال التي هاجمت غالب، واصطحبه في سيارة الأجرة التي استقلها إلى بيته. غير أن أيوب، حين يرى غالب وصديقته سهام عاريين، يتعرض لصدمة نفسية، وينهار. لقد تجمع الكبت الذي زرعته المدينة في تلك اللحظة، وانفجر انفجارا، تحولت فيه فحولته الرياضية إلى خصاء، كما تدل على ذلك تلميحاته الجنسية التي يصارح به صديقه غالب. يضطر غالب حينئذ إلى الاتصال بمستشفى الأمراض العقلية لأخذ أيوب. ومنذ هذه اللحظة سيتحول البيت بطابقيه مسرحا لأحلام اليقظة التي يمارسها غالب.

في المكتبة الوطنية التي يعمل بها غالب سياج كرتوني مفروض يفصل الدائرة الملاصقة لهم، من خلاله تعرف على ليلى متصورا أنها سهام وعلى هذا الأساس سلمها وهما في الباص ورقة يصف فيها موقع بيته، ويرجو منها زيارته. لكن ما حصل أن ليلى، اليسارية، القادرة على اقتحام مواضعات العرف الاجتماعي لم تزره، بل زارته سهام صديقتها، ومع ازدياد حدة الهجمة على اليساريين، تضطر ليلى إلى الاختباء في بيت صديقتها سهام. غير أنها تفضل أخيرا أن يكون بيت غالب ملجأ لها ويتحول البيت بطابقيه إلى فضاء للحرية المقموعة خارجه. هكذا يصير انتصار غالب مؤكدا، وبطابقين.. من هنا يأتي المشهد الأخير في الرواية، حين يصحو غالب على صوت ضجيج في حجرة أيوب. الطابق الذي كان حتى الأمس القريب رمزا لخصاء صديقه يصبح في اللحظة الحاسمة مسرح إثبات فحولته. كان العصف قد اشتد في الطابق الأرضي، بحيث بدأت أوراق الأشجار بالتساقط، وأثاث البيت بالاهتزاز. صعد غالب إلى الطابق العلوي ليفاجأ بما لم يتوقع. كان الهدوء مستتبا تماما، وقد اجتمعت جميع شخصيات الرواية: المديرالذي منع الفتيات من الكلام مع غالب في المكتبة الوطنية، وأيوب، محررو المجلة، السكرتيرات الست، المدير العام، سهام. كان عدد الحاضرين أكثر مما تتسع له الغرفة. فقد تم استدعاء الشخصيات لمحاسبتها والانتقام منها. لم يتدخل غالب في سير الأحداث. ولم ينتبه أحد لوجوده. ترك الشخصيات تعاقب نفسها بالطريقة التي تشاء.. كانت الأشياء تتحقق له تلقائيا وكما يريد دون أن يتدخل في سيرها. وإذا استدار

متهيئا للنزول إلى الطابق الأسفل، حيث الجو العاصف المدوي، انتبه إلى إشارة أيوب: "غالب لا تنس أن تأتي إلى الحفلة" وأخذت أهبط السلم إلى الدمار" (ص٢٢٤).

• •

يفتتح الرواية بسرد وصفي للمكان الذي وصله، فندق في حي شعبي "وعندما هبط من الفندق، سمع اللهجة المصرية في كل مكان. منذ ساعة، فقط، كان يطير فوق بغداد. بدت له، ساعتها، قطعة من المخمل الأسود، موشاة بآلاف الدبابيس المضيئة".ص٧. إنه الانطباع الأول عن المدينة، مخمل ودبابيس مضيئة. وهو طائر فوقها، ولكن ما الذي عاينه عندما دخلها؟

وما الإنطباع الأخير عن المدينة التي تركها؟ القاهرة: "كانت صورة القاهرة التي يحتفظ بها في ذهنه تلك اللحظة، هي منظرها ساعة العصر. كما بدت من الطائرة صفراء، معصفرة. مدينة من حجر، خالية من الشجر والناس. وبالنسبة له كانت قرية أردنية تستعاد في الذاكرة. كان احساسا غريبا قد استولى، ساعتها: أن تكون قاهرة خان الخليلي والحسين والأزهر لها مثل هذا المظهر!كانت لحظة شوق، استقرت في قلبه كالخنجر.ص١١-١٢

تتداعى الأمكنة الحميمة ويندفع الأردن بمفرداته التي تصطف مفردة تلو أخرى، في عملية دفاع لا شعورية يستنهض البطل فيها كل أدواتها لإسناده وتدعيم حالته في مواجهة مشاعر الاغتراب التي يحس بها:

(كان الصوت دقيقا منغما بالبكاء. كان نوعا من البكاء الداخلي.. الرقة والحنان اللذان ينبعثان منه، قادمان من الماضي البعيد.. إيقاع البكائيات.. صوت الحادي يتخلل ليل القرية من مسافر يعبر أطرافها. حاد وحيد وسط ظلمة ثقيلة مشحونة بالرعب.. وتوالت الصور الثابتة كأنها صور فوتوغرافية. ما تكاد تبدو حتى تثير معها انفعالات قديمة منسية..جبال الأردن الشرقية، الغور، البحر الميت ونهر الأردن، الحصادون ولاقطات السنابل).ص ٧٦

تتجاور ذكريات المدن وتتحاور، وتقفز مدينة فوق أخرى، ويحاول القادم إلى تجربة مدينة جديدة التأقلم معها، يعينه على ذلك معارفه من المثقفين. وهكذا نجحوا، في نهاية الأمر، أن ينتزعوه من بغداد، التي لايعرفها ويجاهد ان يتعرف عليها، ويضعوه في قلب بغداد الكوزموبوليتانية، بغداد التي لا تختلف في رطانتها، عن الرطانة التي تسمعها، حين تدخل

مقاهي المثقفين في القاهرة ودمشق وبيروت وتونس والدار البيضاء. شعر غالب أنه في محيطه الطبيعي، واندفع مع الموجة.

- **الحي الشعبي**

كان دخول غالب للمدينة من الحي الشعبي الذي يعتقد أنه أكثر الأماكن حميمية في المدن. وهذا الاعتقاد جاء من تجربة مدينة سابقة، تجربة القاهرة، إنه الحي الشعبي بكل بوحه ولغالب رأي في الحي الشعبي. لا يمكن أن تتصور مدى الجهد الذي أبذله لأعرف الحي الشعبي، سواء في مصر أو في العراق أو في سورية. أحياناً أشعر بالاختناق عندما أجلس في مقهى في حي شعبي، وأشعر أن العالم من حولي ليس جزءاً من معرفة كاملة، وبالطبع اكتشف فيما بعد أنني عرفت عن هذا الحي الشعبي أكثر مما كنت أتصور..

والحي الشعبي يمد الكاتب بتفاصيل الحياة اليومية التي هي زاد الكاتب وماؤه

(تذكر اصدقاءه المصريين، في شارع سيد سلطان علي، واجرى مقارنة سريعة، نفذت في قلبه كالسكين؛ في ذلك الشارع استغرقوا في تفاصيل الحياة اليومية، زاد الكاتب وماؤه، المادة الخام للفكر والأدب الحقيقين، مصدر التنوع والجدة. لقد بدأوا مؤكدين الخصوصية والتمايز، الأحداث الصغيرة المشبعة برائحة الحياة، وانتهوا إلى التشابه "كلنا عرب، ولكنه لهجة". أما مع هؤلاء المثقفين، فتنتفي الفروق.... يظل يدور لما لا نهاية، في داخل هذه القبيلة، التي تعيد إنتاج ما تقرأ في دائرة لا تنتهي، سيظل في إطار هذه القبيلة –قبيلة المثقفين العرب– في مدن العرب كلها..) ص٣٣. تتشكل جماليات الأحياء في روايات هلسا من خلال الحاضر"، ومن ذكريات القرية؛ فالحي، وهو النواة الأولى للقرية والبلدة، والمدينة، تعتبر من أماكن الطفولة الأولى، مثله مثل رحم الأم، والبيت الأول، ومثل هذه الأمكنة تتسم بالدفء والحنان، والسلام، والمحبة. ومن هنا تبقى عالقة في الذاكرة، أطول مدة ممكنة، لأنها هي البدء، وهي أصول الأمكنة الأخرى.[٥]"

لماذا الحي الشعبي بالذات..

لأنه تبين لغالب أنه في الحي الشعبي كل الناس يعرفون بعضهم، ويعرفون كل شيء عن بعضهم. إذن فهناك خصوبة حياة ومعرفة لا تتوافر في جو المثقفين. وصف غالب معالم الحي الشعبي بدقة، وعلاقاته المتشابكة بالشخصيات، وجسده فنيا، وأظهرحقيقته أبعد من

الحقيقة الملموسة، لانه يتعدى مفهومه العادي كإطار تقع فيه الأحداث ويرتبط بالإدراك الحسي للشخصيات إلى رمز يرتبط بكل عوالم الإنسان الخفية والظاهرة.. يرتبط بالبحث عن الجوهر والطموح إلى التغيير والانعتاق من العجز وعدم القدرة، انه المد والجزر معا، النفي والحضن الدافئ سويا. ويمثل أحيانا أخرى علاقة جدلية، ويمثل أيضا حيزا يضغط على الجسد الإنساني.

وصف الحي والشارع والغرفة وجميعها تمثل حدود العالم الحسي الذي تعيشه الشخصية كواقع انه في جميع الأحوال ليس مكانا متسعا (بالقياس إلى العالم الواسع) ولكنه مختار بعناية ودقة إذ أن اختيار المكان وتهيئته جزء من بناء الشخصية. ان بناء هلسا المكاني ثرى ومتميز يتضح هذا الثراء في الوصف الذي يقدمه النص الروائي وفي التوظيف الجمالي له ويبرز هذا التميز في وصف الشارع والحي:

كان الشارع عتيقا –رائحته-نمط المعمار، أرضيته الموحلة –وتحط عليه ظلمة رخوة– تخفف من تماسكها أضواء ذابلة تنبعث من البيوت القائمة على الجانبين. كان ممكنا، مع اللهجة المصرية التي تنبثق من مجموعات معتّمة، بعضها يسير وبعضها واقف، أن يكون هذا أحد شوارع القاهرة، في حي عابدين، أو بالتحديد ذلك الشارع الذي يصل بين شارع عبد العزيز وأرض شريف.

.

.

ويصعد السلالم الزلقة. في الدور الثالث، وهو يلهث، الباب ينفرج انفراجة ضيقة، لا تكاد تلحظ. تتسع انفراجة الباب، ويختفي الشبح الواقف وراءه يدخل. تنظر إليه من باب حجرة النوم. تنظر إليه بعينين بيضاوين، وتقول:

-اقفل الباب...."ص٨.

المكان الجديد يسترجع المكان القديم. بناسه وحميميته ودفئه وخصوصيته.

حدث هذا بعد خطوة واحدة. كان هناك شارع جانبي. على زاويته مطعم، تحتل واجهته الزجاجية الزاوية على الجانبين، وكان الزبائن والجرسونات، وحلل الطعام تسبح في ضباب النيون والأبخرة". ص٨

على رأس الشارع الجانبي، وقف بائع اللحمة المشوية (التكة) أمام منقل طويل، صفت فوقه أسياخ اللحمة المشوية، على طرف المائدة مروحة تعمل بسرعة خارقة وضجيج، يندفع هواؤها إلى جمرات الفحم، فتصعد منها لهبة تتخلل أسياخ اللحمة. فوق راس البائع مصباح كهربائي، تنبعث منه اشعاعات قوية، فبدا كنبة شوك. في الزاوية المواجهة –مقهى. بدا محشوا بالضوء الشبحي، الأبيض لأنابيب النيون. الزحام في داخله جعله أشبه باتوبيس مزدحم، وتتوالى الأضواء على امتداد الشارع الجانبي –مصابيح الشارع، أضواء من داخل المحلات، أضواء معلقة على مدخل المحلات.. من جميع الاتجاهات يسقط الضوء، فكان الناس، والموائد، والدكك الخشبية أمام المقهى بلا ظلال. ص٨-٩

"نهاية الشارع، حيث يظهر فندقه، بواجهة المطلية بلون أحمر، قبيح، كأنه دم متجمد، وقد علقت على أسفل شرفاته أنابيب نيون حمراء.ص١١

بعد خطوات قليلة، كان في شارع الرشيد. طالع الرصيفين المسقوفين –والأعمدة. التي تمضي إلى آخر ما ترى العين. ذكره بشارع محمد علي، والبواكي تتوالى أقواسها متسارعة من ميدان العتبة على ميدان باب الحديد، مكتنزة تاريخا من الشبق، والجريمة، والحنين.. "شفت الولية؟ عاملة زي بتوع شارع محمد علي!" ولكن هذا الشارع صامت، والضوء شحيح، كأنه ضوء ساعة ماقبل الفجر، ما قبل خلق العالم بلحظة. الشارع خال من البشر، مشحون بتوقع غريب، يتراوح بين الخوف وتحقيق المستحيل. سار. وكان لوقع أقدامه صدى. ص١٥

الشيء الآخر اكتشافي في الحي الشعبي المصري لنمط جديد من المرأة، المرأة الحرة إلى أقصى حد، والتي تملك روحاً إنسانية نادرة. لم أجد في حياتي نساء كهؤلاء النساء يملكن القوة ويملكن الإحساس العميق بأن ألم الرجل، ورغبة الرجل، مقدسان. وعندما تشعر المرأة هذا الشعور تصبح عطاء ثرياً لا حدود له، وتصبح خصوبة لا نهائية.. هذا الثراء كان يثير عندي الإحساس بالهدر، أن طاقات عظيمة ورائعة سوف تنتهي وتموت.. دون أن نعرف عنها شيئاً.

ولكن في الحي الشعبي العراقي لم يجد المرأة،المرأة ترزح تحت وطأة العادات والتقاليد الصارمة التي فرضها عليها المجتمع.

وقد أبرز الكاتب التجليات المكانية وأثرها على الشخوص فكأن الرواية رحلة كابوسية في المكان الجديد، واستعادة للمكان الحميمي القديم المفقود، صعد سلم الفندق العالي

الدرجات، الزلق، الضيق جدا. الدرجات القليلة جعلته يلهث.. كان يضيء الحجرة مصباح معتم، صغير جدا، مطلي بلون أحمر قاتم. جعل الأشياء تبدو قاتمة، شبحية. استطاع أن يميز أجساد –جثث؟–أربعة رجال ممددة على الأرض. كان أحد السريرين خاليا. والرائحة. رائحة الأجساد في حجرة حارة، صغيرة، مغلقة النوافذ. رائحة دورات المياه. رائحة البطانيات التي تختزن عرق الأجساد، عرقا قديما يتجدد كل ليلة... وباختصار رائحة حجرات السجن المزدحمة في الصيف.ص١٨ ثم تذكر أنه في بغداد. كان يحتاج إلى قدر من الإرادة واليقظة ليتذكر أنه في بغداد. لم يكن ذلك سهلا. القاهرة تحتويه تماما، فتظل بغداد عابرة.ص١٨

لقد حضر الفضاء لا بوصفه أمكنة تدور فيها الأحداث والوقائع الحكائية أو تتمركز حولها الفاعلية الشعرية، بل الفضاء وعياً، فثوّر الروائي معطيات فضاءات الأمكنة، واختارها دون غيرها لتقدم تصوراً ما عن علاقة الإنسان بها وعلاقتها به. مما أعطى فهماً للوجود والأشياء والحياة والإنسان. قررأنه سيعيش بين العمال المصريين والعراقيين هؤلاء رجال حقبقيون.

إن الرواية تشير إلى الحركات والتفاصيل الطبوغرافية دونما تعقيد. إنها تقدم فضاء تسميه حتى لا تغمرنا صوره وأخيلته واستذكاراته مثلما تغمرنا التجريدات. وهذا الفضاء يتحدد كما هو بخصائصه ومميزاته. ويتحدد أيضاً بهوية الفاعلين فيه مثلما هو فاعل[٦]. ويحتاج الفضاء المحكي لتأثيثه بالتفاصيل الواقعية"، تحضر لغة التفاصيل وتصبح هي المكون الأساسي لعمل روائي واقعي يهتم بـ "الحدث" في حصوله وتحققه على أرض الواقع، أي أن الرواية تعمد إلى رسم التفصيلات العينية "المطابقة" للواقع والدائرة في فلكه"[٧].

وكان لدى الكاتب تخطيط دقيق، وعناية بالأشكال المحسوسة، وحسّا بالفضاء يقربه من الرسام. هذا الرسام الذي يرسم المشهد، ويسمع الصوت، ويشم الرائحة، ويثير الأحاسيس المختلفة. فالرواية لم تبق من الفضاء شيئاً صغيراً ولا كبيراً إلاّ سلطت الضوء عليه "لا تترك شاردة ولا واردة في حياة الأماكن وفي حياة سكان هذه الأماكن"[٨]. مجتمع يحكي نفسه. فالفضاء كتب محملاً بطبيعته المرجعية وأبعاده الرمزية والثقافية والأيديولوجية.

أُجبر غالب على العيش بفضاء ليس فضاءه، فأحس بثقل التبدلات ومرارتها، كما عاش مأزقية ذاتية في علاقاته بالقيم والواقع مما يضيّق "العلاقة بالعالم الخارجي عند لحظات تدهور معالم الهوية تضيق المساحة ليصبح إدراك العالم مجرد إدراك للذات الفردية ويتحول الفرد نفسه إلى موضوع لأناه، وتصبح "الأنا" وعيا بالذات. ومن ثم لا يعود الانتماء

الجماعي يشكل أية قيمة تذكر أمام التقدير العالي لعزلة الذات وللشعور بالاختلاف والتباين في دائرة الهوية السلبية"(٩).

هذ االشخص الذي ترك تراثه الروحي والثقافي في مكان آخر يحاول أن يعيد إنتاج ذلك من جديد. ترك فضاء حياته اليومية في مدينة أخرى، يحاول أن يخترق فضاء حياة يومية أخرى في بيت جديد وفي مدينة جديدة، وهنا تبدأ المعاناة؟ شعور المقهورين المغلوبين على أمرهم، وليس المختارين.

• البيت

"إن بيت الإنسان امتداد له. فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان"(١٠). حجرة النوم الأولى كانت في مصر، التي تم ترحيل الراوي/الكاتب منها لأسباب سياسية، وهذه الحجرة لا تغيب، لأنه دائما "يستحضر المشاهد، يتأملها... تندغم في ذلك التحلل والخلط الذي يدهم التذكر وأحلام اليقظة، في اللحظات الفاصلة بين النوم واليقظة" (١-١٩).

البيت الحميم هو البيت الذي فيه سراديب سريه لا تنفتح على العالم الخارجي، يعرفها الساكن فقط "ينبعث البيت حلم يقظة، أنك تعيد بناء البيت تغرس له جذورا عميقة في الأرض –أقبية وسراديب وزنازين– توسع حديقته، تصنع له حوشا داخليا كحوش "المسافر خانه" في القاهرة، وشبابيك ضيقة، عالية، بزجاج معشق، وتضع حواجز للصوت..ص٣٨. مواصفات البيت المحلوم به لاتتطابق والبيت الذي يسكنه غالب، فبيوت بغداد جميعها لا تحقق الخصوصية التي ينشدها غالب وكلها يسهل التجسس عليها ومراقبتها، وفي داخلها لاتتمتع بالجمالية التي يستحسنها غالب، ومظهرها يعطي عكس مخبرها، قد تبدو جميلة من الخارج، ولكن عند ولوجها تفاجئك بذوق متدن في التنسيق، وتظهر حديقة البيت بأنها أقل اتساعا، وأقل شجرا.

يتألف البيت الذي يسكن فيه الروائي من طابقين. يسكن غالب في الطابق الأرضي، بينما يسكن في الطابق الثاني منه زميل غالب، أيوب. والبيت بحاجة إلى رعاية وخدمه كي يبقى مكانا صالحا للسكن، يحتاج إلى تنظيف وعناية تستغرق وقتا، لذلك يتكبد الروائي مشقة لإبقاء البيت نظيفا. لأن المرأة التي يمكن أن تؤدي هذا الدور في بغداد تكبلها اشتراطات كثيرة اجتماعية وسلطوية. فأصبح تنظيف البيت عبئا على عاتق الرجل العازب.

معادلة نظافة البيت والكتابة يحسمها غالب لصالح الكتابة، وفي وقوفه أمام هذه المعادلة يكشف التراتب الإجتماعي القار في حياتنا بالنسبة لتقسيم العمل والحاجة إلى مراجعته بعد أن خرجت المرأة للعمل وصارت تقوم بالدور مزدوجا. ماذا لو ملك كل الرجال هذا الحس الذي يثقل كاهل غالب ويبهظه، كم يزداد حجم انتاج المرأة في العمل الخارجي، وكم تصبح الأسرة سعيدة عندما تتوزع الأعباء على الأفراد. وقد يحل جزء كبير من المعادلة التي تظهر فيها الفتاة الجامعية متميزة ومتقدمة على زميلها الشاب؛ وبعد التخرج والارتباط يتراجع هذا التقدم لأنها تدخل في الدورة الأبدية، ولا يعني هذا أننا ضد الدورة الأبدية ولكن نحن مع تقاسم الأدوار والمشاركة إن كانت المرأة عاملة ومنتجة.

"..الإحساس الثقيل بأنني في معركة دائمة مع القذارة، ومن أجل المحافظة على النظافة. ووضع كل شيء في مكانه المخصص له جاهزا لأداء وظيفته. أكتشف أن علي أن أؤجل القراءة والكتابة ووقت النوم حتى أغسل طبقا أو كوب ماء، ويتكرر هذا في اليوم عشرات المرات: تبين لي أن الإنسان في البيت يمكنه أن يمضي يومه، في دورة أبدية، يلوث الأشياء وينظفها.

إن غسل طبق واحد ،مثلا ، يحتاج إلى مجموعة من العمليات بدت لي لا نهائية: تسخين الماء وغسل الطبق بالماء الساخن والصابون السائل. يؤدي ذلك إلى اتساخ الحوض والرخامة المجاورة، ولذا لا بد من تنظيفهما من الماء والصابون ثم اكتشف أن أرضية المطبخ قد تلوثت ولا بد من مسحها. وعندما انتهي من ذلك أرى أن ملابسي قد ابتلت واتسخت فلا بد من وضعها في طشت الغسيل، وسكب الماء ومسحوق التايد فوقها، وإنه لا بد لي من الاستحمام وارتداء ملابس جديدة. وهكذا أمضي في عمليات متتالية، بلا بداية ولا نهاية.

ولاحظت –وإعجاب كبير بالمرأة يملؤني– أن كنس البيت ومسحه يكلفني جهدا، أحتاج لأن استريح يوما كاملا في السرير بعده، وأنا أعاني آلاما حقيقية في عضلات ظهري وأكتافي. وقد جعلني ذلك أسأل نفسي: أي كائن غريب هي المرأة تقوم بكل هذه الأعمال، ثم تربي الأطفال وتذهب إلى العمل، ثم تظل رغم ذلك نشيطة، جميلة وشهية، أية أكذوبة نخترعها ثم نصدقها، حين ندعي أن الرجل الذي يذهب صباحا إلى مكتبه، يسترخي ويشرب الشاي، ويثرثر مع زملائه هو الذي يشقى ويتعب وأي تقسيم للدخل القومي الذي يجعل مجهود المرأة الكبير بلا مقابل في حين يغدق المال على عدد من البيروقراطيين الكسالى؟ص١٠٦-١٠٧

قررت فجأة أن أرفض هذا القدر النسائي.... لهذا السبب قبلت زحف القذارة على البيت: حجرة المكتب وقد غطى التراب كراسيها الجلدية، والمكتب الصغير الذي تكومت فوقه الكتب والأوراق وأعقاب السجائر والفناجين التي تحجرت القهوة في قاعها، وعلى السرير الذي اتسخت ملاياته وأصبحت فرشته وكأنها محشوة بالحجارة. كنت دائما أزيح كومة من أوراق الشجر اليابسة. أما الحديقة المهملة فقد هاجت أشجارها وحشائشها وامتلأت بالقواقع والزواحف وراحت تفيض على البيت بأغصانها وأوراق شجرها وزواحفها وترابها.

زحفت القذارة على كل أنحاء البيت، والسرير جزء من الفضاء العام، المرأة هي المهندسة الأولى للمكان/السرير، كما هي في كل سرير، وفي كل مكان آخر، فغياب المرأة وحضورها، يشكلان هندسة السرير، وجماليته في روايات هلسا. كيف تحيل المرأة بحضورها السرير إلى جنائن وبساتين لا حدود لها، وكيف تحول السرير في غيابها إلى قذارة، وأكوام من الحصى والحجارة. وهو ما يؤكد على أن المكان الروائي ليس بذاته، ولكن بما يفعله غياب أو حضور الإنسان فيه(١١).

جعلني هذا أشعر أنني أعيش حياة مؤقتة وسط هذا الخراب لأقوم بعمل ما، وحين انجزه أخرج إلى الحياة والنور والنظافة. من أجل أن أكتب قررت أن أعقد اتفاقا مع الحياة: أن أسالمها وأتجنب صراعاتها الصغيرة البائسة." ص١٠٧

صراعات الحياة الصغيرة البائسة قد توقف الإبداع وتستهلك الإنسان وتجعله يدور في دوامة دون أن ينتج شيئا، البيت هنا للوقوف مع الذات وترتيب الأولويات والنظر في كل المتعارف عليه والقار في المجتمع، البيت يتيح لنا التحرر من كل المتواضعات الاجتماعية إنه مكان الذات لممارسة رغباتها وقناعاتها دون إكراه الآخرين، إنه الصدفة التي تحمينا من العالم الخارجي، إنه المكان الحميم الذي نمارس فيه رغباتنا بعيدا عن عيون المتلصصين.

إنه المكان الذي يشبع الحاجات الغريزية والعاطفية، إنه مكان اللقاء بالمرأة جسدا وروحا، إنه مكان العري النفسي والجسدي، إنه مكان الإشباعات جميعا ومكان إعادة التوازن.

البيت مكان للتعرف على المرأة فيه يستقبل المرأة التي أغواها، بعيدا عن عيون الآخرين، ومتمردا على المتواضعات الاجتماعية وعندما تأتي المرأة متسللة للبيت يصبح البيت عالما آخر: "كنت أدع باب المطبخ مفتوحا.... رغم قصر الوقت الذي تستغرقه (سهام)، أجدها

قد قامت ببعض التنظيفات، وبهذا كانت تجعل البيت مكانا صالحا للسكنى. كما أنها تكون قد أعدت طعاما سريعا. ومن سهام تعلمت كيف تكون المطابخ منافذ إلى الحياة لمجتمع ما. هنا تكتشف وظائف ومجموعة عمليات، في حين أنك من الخارج لن ترى إلا أشياء جاهزة، كأنها خلقت هكذا. دخول حياة المطبخ هو النفاذ من سياق الثوابت الجاهزة إلى الخلوة التي تدور فيها العمليات الأولية، التي تحول المواد إلى وظائف. هنا، في المطبخ، تتعلم صنع الأشياء، وتحطم القشرة الصلبة لعالم أصم".ص١٦٤

باب المطبخ هو باب الخادمة، باب منه تنفذ المرأة إلى البيوت الأخرى، ومن باب الخادمة استطاع التواصل مع الحياة وجعل لها معنى.

باب المطبخ المفتوح لنفاذ المرأة للداخل، باب مفتوح لرغبات صادقة دون إكراهات، المرأة فيه مخيرة بين المجيء وعدمه،تأتي عندما ترغب في المجيء وتمتنع متى شاءت، ترك لها باب الحياة مفتوحا، عندما كان المجتمع الخارجي يعاني من ثقل وطء السلطة عليه، ومن كثرة الاشتراطات الخارجية والتضييقات التي تكبل المرأة، نشطت السلطة في إعادة إنتاج الفضاء، "بوصفه مكاناً ووسطا لإعادة إنتاج العلائق الاجتماعية المستجيبة لاستراتيجيتها في الهيمنة والإخضاع والاستلاب... تفرغ كل ما يتعارض معها بالعنف الذي يقتضيه الحرص على الواجهة الخارجية، وإن لم يكف هذا العنف المتستر فبالعنف المفضوح[١٢].

مشهد ينقلك إلى جو الكوابيس "مشهد رجال الشرطة يحملون جرادل مملوءة بالصبغة السوداء، والفرشايات، يستوقفون النساء اللواتي يرتدين ملابس قصيرة، ويدهنون سيقانهن بالصبغة السوداء، تكون المرأة تطالع إحدى الفترينات، فتفاجأ بالشرطي ينحني على ساقيها ليباشر تلك المهمة الغريبة. إحدى النساء جعلتها المفاجأة تقفز من الرصيف إلي الشارع، صدمتها سيارة مسرعة فماتت."ص١٣٨.

وأي رجل يسير مع امرأة يمكن أن توقفه السلطات، وتطلب منه أن يثبت علاقته بالمرأة، وإذا لم يستطع ذلك يتعرض لأنواع مختلفة من الإهانات. إضافة إلى ملاحقة الشيوعيين دون تمييز بين رجل وامرأة.

من باب المطبخ تستطيع المرأة المطارة بسبب انتمائها السياسي إلى إيجاد مكان حماية تختبيء فيه عن عيون السلطات التي قررت ملاحقة الشيوعيين، وفي البيت تكشف عسف

السلطات والممارسات اللانسانية التي يمارسونها على الشيوعيين وتتعرى حقيقة الزجاجة[١٣] بيت في مدينة مكبلة بأنواع مختلفة من السلطات يمارس فيه الساكن حاجاته الإنسانية التي تبقي عليه حيا فقط، ولكنه ليس مكانا يعلن عن جمالياته، الحياة الجمالية في هذا البيت مؤجلة لإشعار آخر وكل ما خارج البيت لا يعنيه، الحديقة مكان مهمل "منذ أن استأجرنا هذا البيت لم يقم أحد بالعناية بالحديقة. نمت أشجارها وتوحشت حتى أحاطت بالبيت كله وسدت منافذه. وعندما أعود إلى البيت ليلا، فحتى أقطع المسافة الفاصلة بين البوابة الخارجية وباب البيت، أصارع الأغصان وأبعدها عن طريقي لأتمكن من المرور. افتح باب البيت، فتتبعني الأغصان وأوراق الشجر إلى الداخل. أدفعها إلى الخارج وأغلق الباب بصعوبة. وحين أفتح نوافذ حجرة النوم تعيش معي أصوات الحديقة، حتى في أحلامي. زواحف وحشرات وطيور كثيرة تحدث أصواتا مميزة، وهي تمرق عبر الأعشاب الجافة أو تسقط من خلال الأشجار الكثيفة إلى العشب –بعضها سريع، ينطلق فجأة، محدثا صوتا أشبه بسقوط جسم ثقيل، ثم يتوقف. أصوات أخرى تشبه أنينا يستمر طويلا، وهنالك الصرخات –تحتار أهي لطائر أم لإنسان– تبدأ وتنتهي مخلفة إحساسا مضنيا بالفجيعة. في أحلامي تبدو الحديقة مزدحمة بالبشر الذين يتهامسون بأشياء مبهمة تتصل بي، ولكنني لا أعرفها." ص٩٧ تنضوي الحديقة تحت الجمالية الوحشية، التي تطارد الإنسان، توحدت الوظائف بين الناس والشجر في المجتمع البغدادي وصار الهم العام هو المطاردة، أو الملاحقة "وهي مرحلة" الخوف المعلق"، التي تقع بين الحياة العادية والسجن الكبير، المحروم صاحبها من العمل، والسفر، والكتابة، أو الهارب خارج الوطن، وبين السجن الصغير[١٤]". وتقرأ الحديقة على أنها رمز للحال العام المتمثل بالواقع السياسي في زمن الرواية، وكيف أصبح كل شيء في المدينة كتلة من الرعب، ممثلا في هذه الحديقة.

العيش في البيت والمدينة ينضوي تحت شعار العيش في المؤقت أو العيش اكراها، ولس حبا. لذلك يتضاءل ويقل كل ما له علاقة بالتأثيث الجمالي للمكان. ويبقى المكان محطة مسافر عابر له، لم يستطع إغواءه للبقاء فيه. كل العناصر التي تحث على البقاء مصادرة ومختفية، الشيوعيون فيه مطاردون وملاحقون، والمرأة يصعب الوصول إليها. الفكر مطارد والحياة مطاردة أيضا.

• **بغداد المدينة**

كل بغداد مرفوضة إذا كان هذا حال العالم الداخلي الحميم فما بالك بالعالم الخارجي. "ثلاثة وجوه لبغداد"، ثلاثة وجوه للمراة البغدادية، لأنه يعتبرها الجزء الكامن أو المكبوت من الحياة، في مدينة تقليدية مثل بغداد، في زمن روائي صعب (أواخر السبعينات)، هو زمن تحولات على أرض الواقع، وتحولات جذرية في حياة الكاتب، يتم التعبير عنها من وجهة نظر بطل الرواية، القادم من مصر، بعد أخصب سنوات حياتها، وأكثرها انفتاحا على الفكر، إلى ليل دائم (١-١٢٣)، لا يجد فيه غير بيته يلجأ إليه، في الليل الطبيعي، بسبب غياب الأماكن العامة المقبولة، والناس الذين يستطيع معاشرتهم، وبسبب الخوف الذي يسيطر عليه، مما يجري من تحولات قسرية في المدينة، نتيجة لبطش السلطة، ونتيجة للتقاليد الأبوية العتيقة التي تعطي الرجل حق السيادة على المرأة، والمسؤولية عن حمايتها، وهو يستغل هذه المسؤولية بإجبارها على كبت ذاتها ووجودها، داخل العباءة أو داخل البيت. أما في النهار، فإن دوام غالب يستمر طويلا في قبو تحت الأرض، ليست له نوافذ يتسلل منها الضوء، ويتكاثف الشعور داخله بالعتمة، لأن مسؤولا يرى في نفسه ولي أمر النساء جميعا، يحرم على العاملات في المكان المجاور، أي إحتكاك مع الرجال، ويأمر بتغطية ألواح الزجاج التي تفصل المكاتب المتلاصقة، بمربعات سوداء من الكرتون، تشكل كابوسا متصلا في حياة غالب، وتجعل المدينة بكاملها، من وجهة نظر أيوب، زميله في السكن، القادم من الولايات المتحدة، "مدينة بلا فرج" (١-١٠٣)، لأنه يشعر بأنها خالية من النساء.

وجهة النظر التي تطرح عن المدينة تكاد تكون وجهة نظر واحدة، تدين كل ما حولها بصراحة تامة لا تنقصها القسوة الشديدة، وهي لا تكاد تبدي تعاطفا مع أية فكرة أو أي اتجاه، كما لو أنها نوع من "الفوضى البدائية" التي تثير دهشة القارىء حينا، ثم تثير تقززه أو رعبه مما يجري في أحيان كثيرة، وهي تحاول أن تظهر نفسها بمظهر الموضوعية.

إن القاهرة التي يعود إليها في حلمه هي "منطقة أمان" عاش فيها معظم عمره، ليطرد منها إلى مدينة أخرى لا يستطيع أن يتعايش معها، لأنها تبني حوله "منطقة كوابيس" (١-١٠٣) لا تقدم له إلا مزيدا من الخوف. وهو بهذا الطرد، الذي غالبا ما يعتبر رمزا لمفارقة كنف الأم والمنزل... وقطع جذور الإنسان، وكثيرا ما تعاش تجربته على أنها "شيء خطر" (١١-

١٢)، ينتقل إلى حالة مربكة، يغيب عنها أي إحساس بالأمان، ويستمر الخوف في مطاردته منذ لحظاته الأخيرة في السجن المصري (١-٢٢)، حتى يدخل المدينة الجديدة التي تجعله يلجأ إلي استدعاء ما اختزنه لاوعيه من تجارب، يتم خلطها دون نظام أو ضوابط، عن طريق أحلام اليقظة، حتى يخفف من تأثير واقعه الجديد، أو تجيء إليه في أحلام النوم، أو يستدعيها كاملة من أجل الكتابة.

إن الكاتب يبرر ارتباكه وقلقه وخوفه في بغداد ومنها، بواسطة الحلم: كانت الوجوه التي التقى بها أول وصوله، وجوها مصرية، هي وجوه العمال في الحي الشعبي الذي نزل في أحد فنادقه، فكانت امتدادا لوجوده الذي انقطع في مصر، وتمهيدا لوجوده الجديد في بغداد التي تعرف على وجهها الأول "من خلال عيون مصرية"، جعلته "يحتاج إلى قدر من الإرادة واليقظة ليتذكر أنه في بغداد" (١-١٨)، وقدمت له صورة غير حميدة عن المدينة، من خلال شخصيات ذلك الحي الشعبي، التي وجدها مناقضة تماما لحياته السابقة في القاهرة، فأخذ يلجأ إلى استرجاع تلك الحياة أمام كل خطوة جديدة يخطوها، من باب المقارنة في الظاهر ومن باب البحث عن الأمان في حقيقة الأمر: إنه يرى عمال المطاعم هنا، فيتذكرهم هناك، ويرى المرأة في بغداد، فيتذكر نساء القاهرة، وتبقى ذاكرته حية وحاضرة وممتزجة بشكل دائم مع حياته اليومية في كل مكان، لدرجة أن كل وجه جديد يراه، يشعر بأنه رآه من قبل، ويتصور أن القاهرة كانت مكان التعارف، أما بغداد ذاتها، فهولا يتحمل رؤيتها الآن، وعندما يفكر بأن يتقبلها، فإن شيئا يرفعه إلى حلم يقظة لا يتوقف عن الفعل، يعيش فيه بغداد عباسية (١-١٢٤)، أو يرى من خلاله أن الذاكرة لا زمن لها، وأن شارع الرشيد هو "ذاكرة الأسطورة والتاريخ والحلم" (١-٣٧)، ليظل واقعه في الوجه الأول من وجوه بغداد "كالحلم المستحيل، كحلم يقظة يتكرر دون أن يتحقق، لأنه إعادة صياغة لأحداث مضت" (١-١٨٤).

خلق مساواة لسوء الفهم لهذا الواقع، بين مختلف الشخصيات والجماعات التي تعيش فيه، وما تحمله من أفكار، وإدانة ذلك كله، بما فيه من أفكار يدعمها الكاتب، في مجمل المواقف التي تبوح بها الرواية.

ظل الحب حالة منشودة، لكنها مستحيلة في جو بغداد الذي تم تصويره كجو كابوسي. يريد غالب كشف انسحاق الذات الفردية وانسحابها إلى استبطان عالم وهمي أمام قوة السلطة. السلطة في النهاية هي التي تكره الفرد على هذا السلوك، بغداد اتحاد الجنة بالنار

ومدينة المتناقضات! عاش فيها محطات تواصل مع مثقفيها الذين يشبهون كل المثقفين العرب في كل العواصم العربية: وهكذا نجحوا، في نهاية الأمر، أن ينتزعوه من بغداد، التي لايعرفها ويجاهد ان يتعرف عليها، ويضعوه في قلب بغداد الكوزموبوليتانية، بغداد التي لا تختلف في رطانتها، عن الرطانة التي تسمعها، حين تدخل مقاهي المثقفين في القاهرة ودمشق وبيروت وتونس والدار البيضاء. شعر غالب أنه في محيطه الطبيعي، واندفع مع الموجة. (شعر بأنه يتخلى عن وظيفته الحقيقية، عن الكاتب الحقيقي في داخله، لم يبق له إلا الحذق والخبرة التكنيكية، وتلك الحكاية، التي لا تنتهي: حكاية حياته. احس أنه سوف يظل يدور لما لا نهاية، في داخل هذه القبيلة، التي تعيد إنتاج ما تقرأ في دائرة لا تنتهي، سيظل في إطار هذه القبيلة –قبيلة المثقفين العرب– في مدن العرب كلها..)ص٣٣

شارك غالب في بعض النشاطات الثقافية، ولكنه لم يحقق المشروعات الكبيرة، التي كان يحلم بإنجازها. شرب البيرة في بارات شارع السعدون، والوسكي المغشوش في دار اتحاد الأدباء، والشاي صباح الجمعة في مقهى البرلمان. كان طرفا في بعض المؤامرات الأدبية، وتعرض لكثير منها. تحدث عن المساواة بين المرأة والرجل، فنالت آراءه موافقة جماعية، ولكنها قللت من احترام الآخرين له. قال آراء في الحياة الاجتماعية اعتبرها السامعون نكاتا، وقال نكاتا اعتبرها آراء. أزعجه هذا الخلط فحاول أن يشرح فاعتبروه ظريفا جدا، فانتهى الأمر به إلى اليأس.ص٣٤

• •

إن اختيار فضاءات الأمكنة بعناصرها لتقدم تصوراً ما عن علاقة الإنسان بها وعلاقتها به تعطي فهماً عميقاً للوجود والأشياء والحياة والإنسان. فالفضاء المكاني، سواء أكان سلبياً أم إيجابياً، هو بنية يمكن استثمارها في الفهم، وإدخالها للذوبان في بنيان النص الأدبي، ليرشح منها احتمالات وعلاقات تتكشف بالفعل القرائي. "فالفضاء كوعي عميق بالكتابة جمالياً وتكوينياً، الفضاء كذاكرة وهوية ووجود، الفضاء كسؤال إشكالي ملتصق بوعينا الثقافي والاجتماعي والجمالي وبنسيجنا السيكولوجي والمعرفي والإيديولوجي"(١٥).

وكما أن التأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه. فالفضاء الروائي يمكنه أن يكشف عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية، ولا شيء في المكان يمكن أن يكون ذا

دلالة دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه "إن للأشياء تاريخاً مرتبطاً بتاريخ الأشخاص لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه، فالشخص وشخص الرواية، ونحن أنفسنا لا نشكل فرداً بحد ذاتنا، جسداً فقط، بل جسداً مكسوّاً بالثياب، مسلحاً مجهزاً"[١٦].

"والمرء كذلك بقدر ما ينظم الفضاء ينظمه الفضاء اختراق متبادل. تفاعل يدخله المرء عبر سيرورة تجربته في الوجود وعبر اضطراد تشكل تصوراته وخبراته وتشييد معرفته. ولذلك يمكن القول بأن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء مثلما مع الزمن"[١٧].

"فظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك بالنتيجة أي مكان محدد مسبقاً، وإنما تشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال، ومن المميزات التي تخصهم. وعلى هذا الأساس فإن بناء الفضاء الروائي يبدو مرتبطاً بخطية الأحداث السردية، وبالتالي يمكن القول بأنه هو المسار الذي يتبعه اتجاه السرد"[١٨].

والارتباط الإلزامي بين الفضاء الروائي والحدث هو الذي سيعطي للرواية تماسكها وانسجامها. وكما "أن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية، وتحفزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل، حتى أنه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية"[١٩].

إن الناظر إلى جمالية المكان في هذه الرواية يجد دلالات ثقافية واجتماعية، وأيضا نفسية أثّرت على الكاتب (البطل / الروائي) من خلال تصويره ووصفه لها بطريقة رائعة، وجعلنا نعيش معه في المدينة والشارع والبيت والغرفة.نحس به ونتألم لما أصابه ونفرح لفرحه الذي لايظهر له وجود،غالب هو ابن وفّي وقادر على الإفصاح، لتلك الحقبة التي زلزلت البلاد العربية جميعها تقريباً، من أواخر الأربعينيات حتى أواخر الثمانينيات: بآمالها وآفاقها وخياراتها وشعاراتها ووعودها وتطلعاتها، ثم بالضربة الساحقة في ١٩٦٧ والانهيار الذي تلاها[٢٠].

والشهوة الحسية في كتابات غالب هلسا ليست بهيجة ولا فرحة، بل هي ليست تحققاً، إذ يستخدمها الكاتب في التعبير عن الخذلان والفشل والسقوط.[٢١]

وفد غالب إلى بغداد مطرودا ومستباحا ومقهورا إلى أبعد حد، في زمن يستباح فيه كل شيء المال والنفس والدم والهوية، مما أثار حالة من الوجد لفقده الجذور والأصول مرغما،تلمس وحدته وهواجسه الذاتية، انعزل لبعض الوقت،استرجع المكان في غربته، ولكنه عندما استيقظت فيه الضرورة لجأ إلى التعامل الحقيقى مع واقعه الجديد، ربما غفا لبعض الوقت مع الزمن الداخلى المتغلغل في أعماقه، ركن إلى الظل مع ذاته ومع واقعه الجديد ولكنه سرعان ما تحول هذا الزمن إلى زمن واقعى سريع الإيقاع، يتفاعل مع المكان ويكوّنان ثنائية فنية تنعكس آثارها على شخصية الوافد، ومن ثم يبدأ هذا الوافد في اقتحام عالمه الجديد، وهذا الواقع الحاضر، الآنى، بتأزماته، وعوالمه المظلمة، وتتأقلم حالته مع المكان، يعيشه ويعايشه ويبدو فيه وكأنه من أبناء جلدته.

• **الهوامش:**

(١) قاسم، سيزا، بناء الرواية،دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٤، ص ٨٥.

(٢) مراشدة، عبد الرحيم، الفضاء الروائي،الرواية في الأردن نموذجا،وزارة الثقافة،عمان،٢٠٠٢، ص ٧٦.

(٣) منيف، عبد الرحمن، الكاتب والمنفى، بيروت، دار الفكر الجديد، ١٩٩٢، ص ٩٥.

(٤) هلسا،ثلاثة وجوه لبغداد،آفاق للدراسات والنشر،نيقوسيا قبرص،ط١٩٨٤،١.

(٥) شاكر النابلسي جماليات المكان في الرواية العربية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١٩٩٤،١.ص٥٢

(٦) نجمي، حسن، شعرية الفضاء السردي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط١،،٢٠٠٠ ص ١٥٨.

(٧) صالح، فخري، في الرواية الفلسطينية، دار الكتاب الحديث، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ٧٧-٧٨.

(٨) ياغي، عبد الرحمن، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٦٥.

(٩) ميكشيللي، أليكس، الهوية، تر علي وطفة، دار الوسيم، دمشق، ط١، ١٩٩٣، ص ٧١.

(١٠) وبليك، رينيه، واستن وارين، نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي، ١٩٧٢، ص ٢٨٨.

(١١) شاكر النابلسي،جماليات المكان في الرواية العربية،٢٩٥.

(١٢) نجمي، حسن، شعرية الفضاء، ص ٢٠٧.

(١٣) طريقة من طرق التعذيب وهي إجلاس التهم على زجاجة بيبسي مهشمة الفوهة للرجال وغير مهشة للنساء لانتزاع الاعترافات

(١٤) شاكر النابلسي،جماليات المكان في الرواية العربية،ص٢٦٢.

(١٥) نجمي، حسن، ص ١٢.

(١٦) بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، منشورات عديدات، بيروت، ط١، ١٩٧١، ص ٥٥.

(١٧) نجمي، حسن، ص ٣٢.

(١٨) بحراوي، حسن، ص ٢٩.

(١٩) بحراوي، حسن، ص ٣٠.

(٢٠) الخراط، إدوارد " ما وراء الواقع"، إدوارد الخراط"، القاهرة، ١٩٩٧.

(٢١) السابق

• المراجع

١. بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، منشورات عديدات، بيروت، ط١، ١٩٧١.

٢. الخراط، إدوارد " ما وراء الواقع"، إدوارد الخراط"، القاهرة، ١٩٩٧.

٣. شاكر النابلسي جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤.

٤. صالح، فخري، في الرواية الفلسطينية، دار الكتاب الحديث، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

٥. قاسم، سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٦. مراشدة، عبد الرحيم، الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجا، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢.

٧. منيف، عبد الرحمن، الكاتب والمنفى، بيروت، دار الفكر الجديد، ١٩٩٢.

٨. ميكشيللي، أليكس، الهوية، تر علي وطفة، دار الوسيم، دمشق، ط١، ١٩٩٣.

٩. نجمي، حسن، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠.

١٠. هلسا، ثلاثة وجوه لبغداد، آفاق للدراسات والنشر، نيقوسيا، قبرص، ط١، ١٩٨٤.

١١. ويليك، رينيه، واستن وارين، نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي، ١٩٧٢.

١٢. ياغي، عبد الرحمن، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩.

مرآة الذات وصورة الآخر
في روايات غالب هلسا

• شوقي بدر يوسف

لماذا كان عليّ – أنا الغريب عن هذه
البلدة – أن أكتب تاريخها؟
غالب هلسا في " الضحك "
الحياة في حد ذاتها هى تناقص للحياة
هنري جيمس

ننوه بأن موضوع هذه الدراسة أكبر وأهم من أن يعالج في ورقة مبتسرة مثل هذه الورقة، حيث أن بانوراما الإبداع عند كاتب وروائى ومفكر ومنظّر مثل غالب هلسا أوسع وأشمل من أن نتناول بعض جوانبها في مثل هذه الإطلالة البحثية التي أخذت عنوان "مرآة الذات وصورة الآخر في رواياته" ونحاول في هذه الورقة وتحت هذا العنوان أن نستوفي دقائق وزوايا واقع ما كان يمثله هذه المبدع الحالة في ساحة الثقافة والإبداع السردي العربي المعاصر من وجهة نظر الذات والآخر. فغالب هلسا يمثل على خريطة الرواية العربية أيقونة مهمة لها خصوصيتها، وحالة خاصة من حالات الشأن الروائى الذي يجمع داخله ما بين المتخيل والسيرة ووقائع اجترار تاريخ الذات الاجتماعي والأيديولوجي في تجربة إنسانية وإبداعية مستمدة من واقعه الخاص الذي عاشه فعلا وعايش فيه مراحل تحولات حادة في الزمن العربي المعاكس. وتمثل مرآة الذات التي انعكست عليها مسيرة حياته الحافلة بؤرة كبيرة انعكست بدورها على إبداعه الروائي وشكلت عالمه السردي الخاص قرابة ثلث قرن من الزمان، كما تمثل صورة

الآخر في منجزه الإبداعي جانبا مهما استعاده غالب في نسيج أعماله السردية جميعها، وجسّد من خلاله تجربة لها أبعاد متعددة كان لها تأثيرها الخاص على إبداعه الروائى على وجه التحديد بل وعلى ملامح أخرى من الإبداع العربى المعاصر. ":وذات غالب هلسا الباحثة عن نفسها، والمتفتحة على الآخر، وعلى العالم من حولها تريد أن تدرك المعنى وتمتلكه. فكل علاقة للذات بذاتها هي علاقة بالعالم والآخر، كما أن كل علاقة بالآخر هى علاقة بالذات. وهذا (الازدواج) تعبير عن وحدة صميمية مفقودة بين (الأنا) و(الآخر) في عالم يشترك فيه أكثر سكان روايات غالب هلسا بشعور ومطامح سياسية متماثلة، وهو شعور يتجاوزهم باستمرار نحو تأكيد خصوصية الوضع البشري، حيث يكون الإنسان غائبا عن ذاته "(١).

كانت حياة غالب هلسا سلسلة من المراوحات والتأزمات والمطاردات بدأها في قريته الأردنية التي ولد بها وهي قرية "ماعين" من أبوين متقدمين في السن وفى مجتمع زراعي شبه بدوي ثم انتقاله للدراسة في عمّان إلى أن جاء إلى القاهرة عام ١٩٥٤ وعاش فيها كمواطن عربي مغترب له همومه ومشاغله الخاصة، ولكنه سرعان ما انخرط في التربة الجديدة وذاب في نسيج الحياة القاهرية وأصبح جزءاً من مناخها الاجتماعي والثقافي العام، قرابة أكثر من ثلاثة وعشرين عاماً، عايش فيها زخم الحياة المصرية وخالط مثقفيها وانخرط في بوتقتهم الفكرية والثقافية، صادق من صادق، واختلف مع من اختلف، واعتقل مع من اعتقل منهم، حتى طرد في عهد السادات عام ١٩٧٦، ورحل إلى بغداد. كتب غالب معظم ما كتب في مصر وعنها باستثناء "سلطانة" وجزء من رواية "ثلاثة وجوه لبغداد" لذا فإننا نجد أن إبداعه القصصي والروائي يكاد يكون مصري الصيغة والنسق والتلقي. فقد كانت القاهرة بالنسبة له في فترة من الفترات هى الفردوس المفقود، لذا فإنه لم يتركها ولم يغادرها إلا بعد أن أجبر على ذلك وقد. ":امتزج غالب بالقاهرة واستكمل تكوينه مع جيل الستينات متأثراً بمناخات ثورة يوليو سلباً وإيجاباً، ولعل هواجس رواياته من مثل نشدان الحرية وطلبها ورسم صورة القمع والسجن السياسي ورسم صورة المثقف وتأريخ دوره في تلك المرحلة ونقد ذلك الدور ومراجعته، والاهتمام بدور المرأة وشخصيتها ضمن بواعث الحرية نفسها، لعل ذلك كله لا يبعد عن هواجس رواية الستينات بصيغتها المصرية، ولكن غالب أضاف لها وقدم أسهاماً أصيلاً ورياديا في هذا المجال وكذلك فإن قراءة انتاجه في تلك المرحلة وعنها من المتطلبات الكبرى لفهمها ومراجعتها خصوصاً وأن تأثيراتها ما تزال فاعلة حتى اليوم، رغم كل ما عصف بعالمنا من تحولات وتغيرات، إن تأثير غالب من خلال

شخصيته الفذة، ووعيه العميق، على النحو الذي تكشف عنه شهادة كبار المثقفين المصريين تدل على مبلغ تأثيره الكبير الذي أسهم به خلال إقامته في القاهرة"[٢].

ولأن غالب من الأدباء الذين مارسوا أنواعاً متعددة من الكتابة، لذا فإن مرآة ذاته وعالمه الإبداعي كانا عملة ذات وجهين متناغمين، كتب في كافة المجالات السردية فكانت مساهماته في مجالات القصة القصيرة والرواية والمسرح والنقد والفكر والتنظير والترجمة قد صيغت كلها من منطلق خاص وضع فيه غالب هلسا نسق الكاتب العائش حقيقته وأفكاره ورؤيته وتجربته الخاصة.

صدرت أول أعماله الإبداعية وهي مجموعة "وديع والقديسة ميلاده وآخرون" عام ١٩٦٨ أعقبها برواية "الضحك" عام ١٩٧٠ ثم رواية "الخماسين" عام ١٩٧٥، ثم مجموعة "زنوج وبدو وفلاحون" عام ١٩٧٦ ثم تتابعت رواياته "السؤال" عام ١٩٧٩، "البكاء على الأطلال" عام ١٩٨٠، "ثلاثة وجوه لبغداد" عام ١٩٨٤، و"سلطانة" عام ١٩٨٧، وأخيرا "الروائيون" عام ١٩٨٨، وفى مجال النقد صدر له "قراءات في أعمال يوسف الصائغ، يوسف إدريس، جبرا إبراهيم جبرا" و"المكان في الرواية العربية" و"فصول في النقد" و"غالب هلسا دراسات نقدية"، و"نقد الأدب الصهيونى"، كما صدرت له بعض الدراسات في مجالات مختلفة مثل "العالم مادة وحركة"، "الجهل في معركة الحضارة" و"أدباء علمونى.. أدباء عرفتهم"، و"الهاربون من الحرية"، و"اختيارالنهاية الحزينة" حول الصراع الطبقي في الساحة الفلسطينية، و"أزمة قيادة أم أزمة ثورة"، وفي مجال الترجمة صدر له العديد من الأعمال أهمها ترجمته لرواية "الحروب الصليبية" للكاتب الصهيوني عاموس عوز، ورواية "الحارس في حقل الشوفان" للكاتب اليهودي الأمريكى ج. د. سالنجر، ورواية "مايكل ملجيت" لوليم فوكنر، كما ترجم غالب هلسا أيضا كتاب "جماليات المكان" للفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار.

فلا غرابة أن يكتب غالب هلسا هذه الكتابات المتنوعة ويكون منجزه الأدبي والذي أيقظ من داخله صور حياته التي عاشها متمردا ومطاردا واتضحت بجلاء ووضوح على مرآة ذاته من خلال هذا الإبداع الذي جسد كل تجاربه في الحياة بكل أحلامها وتأزماتها، كما أنها عمقت أيضا في نفسه هذه المشاعر الذاتية التي أثرت عالمه الإبداعي بكل الصيغ الممكنة وهذا الاتساق المعمق في الفكر والرؤى، حتى الموضوعات المسكوت عنها كانت قد أثارت في نفسه

نوعاً من التمرد والجرأة في تناول موضوعات الجنس والعلاقات المحرّمة بين الرجل والمرأة في حياتنا العربية حتى أصبح هذا الأمر عمقاً خاصاً ومركز ثقل له تميزه في إبداعه واستثناء في مساحة رواياته، فهو كما يقول عنه د. فيصل دراج هو " : كان أديبا خارج المدارس جميعا، يكتب كما يفكر، ويفكر كما يعيش مساويا بين الفردية الحقيقية والاغتراب وبين الاغتراب والبحث عن الحقيقة الهاربة "[٣].

عاش غالب هلسا الرواية كما يجب أن تعاش، وسرد وروى وقائع الحياة كما يجب أن تسرد وتروى، وكانت ذاته مرآة للواقع الذي اختاره هو والذى كانت سطوة الآخر بصورها المختلفة دائما ما تشكل تجاهه عقبة كؤود لواقع ما كان ينشده. فعاش شتات الذات وارتطم بالآخر في شتى صوره، وحاول هذا الآخر بشتى الطرق أن يسقطه ويكسر حدة تمرده، وتصادمت ذاته مع سطوة القمع عند هذا الآخر المتمثل أولاً في السلطة المناوئة لفكره كما تمثل أيضاً في صورة المرأة كما جسد خطوطها برؤيته وفلسفته الخاصة، وصورة الآخر صاحب الموقف المعاكس والمضاد في الانتماء والهوية، وقد انعكس ذلك كله على منجزه الروائي الذي أبدعه خلال سني عمره والذى قال عنه الناقد نزيه أبو نضال صديق عمره " : لقد انعكست حياة غالب هلسا الحافلة على انتاجه الفكري خاصة الروائي، بل إنني أعتقد بأنه من الصعب فهم أدب غالب دون فهم هذه الحياة ومعرفتها، ذلك أن العديد من رواياته يمكن اعتبارها مذكرات شخصية صيغت بقالب روائي"[٤]. من هذا المنطلق فإن القول بأن روايات غالب هي النسق البنائي لمكونات حياته منذ ولادته في قرية ماعين بالأردن وحتى رحيله في دمشق، وهي العلاقات المكونة من مقاطع صغيرة غير مألوفة لا تخضع لقوانين الواقع بل هى تتبدى كلحظات محددة من حياته جسد فيها غالب كل مكوناتها بشخصيته التي خبرها الجميع وهي في أحلك لحظاتها بل هي تتبدى كلحظات يقتنصها من الزمان ويمارس فعلها الحياتي في المكان الذي وضع فيه، فهو ينتج سردياته على أساس الهوية المعروف بها غالب والمحتفى بها داخل النص والتي تجسد حياته الخاصة بكل ما ورد فيها من وقائع وأحوال وتجارب، فهو جريس في رواية "سلطانة"، ومصطفى في "السؤال"، وإيهاب في "الروائيون"، وخالد في "البكاء على الأطلال" والراوي في "الضحك" أما رواية "الخماسين" فتحمل الشخصية الرئيسة في النص اسم غالب نفسه، وفى رواية "ثلاثة وجوه لبغداد" تحمل الشخصية المحورية اسمه غالب هلسا كما نجد في النصّ إشارة إلى مجموعته القصصية "زنوج وبدو وفلاحون" وهي علامة دالة على عمق تواجد شخصية السارد الكاتب داخل النص.

كما نجد أيضا أن غالب كان مغرما بالتقسيمات في أعماله الإبداعية في الرواية والقصة القصيرة، كيف لا وحياته كلها كانت هي الأخرى نوعا من التقسيمات عاشها مرة في الأردن ثم في القاهرة ثم بغداد ثم بيروت وكانت المحطة الأخيرة في دمشق. لذا نجده في رواياته وقصصه القصار يورد تقسيمات عدة يتحدد في نسيجها المعنى الأدبي والدلالة المحملة على المضمون ورؤيته داخل نسيج النص. فإذا أخذنا رواية "الضحك" نجد أنها مقسمة إلى ثلاثة كتب:الكتاب الأول تحت عنوان "هذا اليقين"، والثانى عبارة عن مجموعة من الوثائق وظف في بعض منها بعض كتب التراث (الأغانى للأصفهانى، وكتاب الحيوان للجاحظ) لإبراز تيمة الخصى والتأنيث كدلالة على ملامح من التحول في هذا الزمان، والثالث حول الرعب في احتفالات رأس السنة الميلادية وهي تيمة أيضا لاستعادة اعتقال غالب في عيد رأس السنة الميلادية عام ١٩٥٩ بالقاهرة. وفى رواية "ثلاث وجوه لبغداد" نجد أن النص مقسم هو الآخر إلى ثلاثة أقسام عنوان القسم الأول "من خلال عيون مصرية" والثاني "الحفلة أو كوميديا بالأسماء" والثالث "زحف الغابة" ولعل دلالة هذه العناوين وتأويلاتها داخل النص كان هو المعبر عن كنه ما يريد غالب أن يجسده في هذا النص التجريبي المعبر. وفي رواية "الخماسين" يقسم غالب روايته إلى إحدى عشرة فصلاً منح كل فصل عنوانا مستقلا يعبر عن دلالة ما يحويه من أحداث مثل "الحزن ساعة الغروب" و"مرسي يكشف عن بعض تجلياته" و"حكاية قرني"..... الخ. لقد احتفى غالب هلسا بالبنية الفنية لأعماله الروائية كما حاول التجريب في الشكل الفني واستخدام لغة شبه واقعية في بعض هذه الروايات خاصة بعض العامية المصرية والشامية لإضفاء عنصر الصدق الفنى في نسيج بعض أعماله الروائية.

وكما يقول الروائي السوري خيري الذهبي أيضا عن صورة الفنان في أعمال غالب هلسا، إن غالب ": كان يستخدم في كتاباته ضمير الهو ليس ضمير الأنا ولكن الهو المختلط بالأنا حتى ليضيع الفارق بين الاثنين.. مما يذكرنا بلعبة الروائي الأمريكي هنري ميلر الذي كان يستخدم في رواياته ضمير الهو ويسميه هنرى دون أن ينسى طوال الوقت أن يشير بأصابعه فوق أنفه ملوحا لنا في سخرية: لا تصدقوا اللعبة إنه أنا هنري "[٥].

ولأن غالب هلسا كان متمردا على ذاته ورافضا للحس الواقعى المباشر، لذا فإنه كان في صدام دائم مع هذا الواقع بكل مراوحاته، لذا نجد أن علاقة الأنا بالآخر في أعماله تأخذ

مسارها من تجربته الذاتية، ينطلق ذلك من معظم ما كتب من أعمال روائية أو حتى من تجربة الترجمة خاصة الإبداعية منها والتي كان يثق في دقائقها وخطوطها، ولعل اختيار العمل المطلوب نقله إلى العربية كان واحدا من أوليات التعبير الذاتي عنده، فكل عمل عنده كان له مركز ثقل خاص يبدأ من مرحلة العمل الأولى ويستمر معه مفندا ومفكرا ورائيا حتى الانتهاء منه، وكما يقول غالب في إحدى حواراته حول إبداعه الروائي والقصصي ": هى فكرة تطرأ في الذهن، أو صورة، أو إحساس ما، وفى الغالب أتصور أن الشكل الذي يصلح له هو القصة القصيرة، فمعظم رواياتي بدأتها باعتبارها قصة قصيرة. وأحيانا يكون إحساسا عاما، وأعلم أنني سأكتب رواية، ففى رواية "السؤال" كان إحساسي الأساسي هو الألفة التي يمنحها البيت أمام عالم خارجى معاد متربص، كان ذلك يشبه أن تكون في مكان دافئ، وفي الخارج يتساقط الثلج والبرد، هكذا كان إحساسي الأساسي في هذه الرواية، ثم اكتشفت أنه شق طريقه إلى موضوعات أخرى، هذا يحدث معى دائماً"(٦). حاول غالب الانتماء إلى فكره الذي اعتقد أنه يمثل هويته الثقافية فاعتنق أفكار اليسار واحتفى به في طريقة حياته، وكان ذلك هو رد الفعل الطبيعي على غربته واغترابه منذ صدر الشباب، وكان إبداعه الروائي هو حصيلة أحلام يقظة دار فيها نوع من التخييل وتداعى خواطر الذات والحياة فكانت هذه الأعمال هي بذور إبداعه وهي بحث عن طريق جديد للرواية العربية المعاصرة، وكانت لغته المعتمد عليها في تأصيل هذا العالم الروائي هي البحث عن الذات الجياشة الحالمة التائهة، والبحث عن العلائق الرابطة بين الشخصيات المتحركة داخل نصوصه الروائية بلغتها المختلفة التي يفرضها واقع الإشكالية والموضوع والحدث والتجربة الموجودين داخل النص. ": وتتعين الرواية، أساسا، بتعددية اللغة، التي تترجم تعددية الإنسان في الحياة اليومية، بل إنها تتعين بتعددية اللغة التي تلازم كل شخصية متفردة، حيث للحوار لغته، ولوصف الوقائع لغة أخرى، وحيث الروح تعطى لغتها، وهى تنسحب من عالم خاو مليء بقيمة فارغة إلى آخر مسكون بالصمت والضجيج المعذب"(٧). وكما ترى مارت روبير": أن الروائي يكتب في روايته سيرته الذاتية، طالما أن كل رواية "مكتوبة" في "الرواية الأسرية" قبل كتابتها، فيتيم كافكا المطلق هو كافكا ذاته الذي ينتقم من أبيه كتابة، والابن غير الشرعي الذي يضعه دوستويفسكي في رواياته هو ديستويفسكي المشكوك في أصله، وسرفانتس يحمل إلى روايته أصوله الهجينة، على صعيد النسب أو على صعيد المعتقد. وسواء كان الروائي سليم النسب أم ابنا للخطيئة، فإن روايته هي رواية حياته أو رواية تحدّث عن حياته الشيء الكثير. وهذا

الأمر، يجعل من بحث مارت روبير في الرواية بحثا في حياة الروائي، التي يسردها، لاحقا، بوضوح ناقص، أو بمكر مكين قوامه التمويه والأقنعة، ولعل لعبة الوجه والقناع، أو الإفصاح والتمويه، هي التي تملي على الباحثة توحيد حياة الروائي وروايته، ذلك أن التعرّف على هذه الحياة شرط لإماطة اللثام عن المقنّع والمحتجب"(٨).

ففي رواية "الضحك" نجد أن هذا المجتمع المعتمد على سطوة القمع في كل ممارساته تتحول فيه الشخصيات إلى أشباه ضحايا ومأزومين حين تجبر جميعها على الاستسلام إلى واقعها المأزوم لذا نجد أن الرواية مزدحمة بالانتهازيين ومسلوبي الإرادة والضعفاء والمنحلين، ولعل الانتحار الذي طال كل من محمود وم. ن وعبد الكريم خير دليل على طبيعة ما يمثله هذا المجتمع من أزمات أخلاقية واجتماعية تغلغلت في نسيجه ووضعته على شفا الانهيار وهو ما رأى فيه غالب انطباق المثل القائل "شر البلية ما يضحك"، والضحك عند الشخصية الرئيسة هو نوع من التمرد الذاتي تشهره الشخصية تجاه الحقيقة التي ترفض أن تعترف بها وتتحمل مسئوليتها، لأنها تعرف أن هذه الحقيقة ربما تكون سببا في تدميرها ": وكإضاءة مباغتة اتضحت أمامي حقيقة الضحك المتشنّج.. المؤلم.. الكابوس الذي نعيشه... إنه هو هذا بالذات: إنه وقوفنا فزعين حائرين أمام تلك التروس الطائلة المعطلة – اللغة والقيم والنظريات والمقدسات... وإذا تحركت تلك التروس فسوف تتحرك بدوننا وستظلّ بالنسبة لنا معطلة.."(٩). كما نجد أن الزمن يتشظى ويتماهى النص مع مكوناته فاقدا لموقع الحبكة في البناء الفني للنص ": ولقد اختارت هذه الرواية أسلوبا معقدا في السرد، مرهقا أشد الأرهاق، لما تحفل به من "رموز" و"أحلام" و"ضحك" و"سخرية" و"عدمية" و"واقعية" ومراوحة بين أزمنة متعددة، وأماكن مختلفة، وتنقلات مفاجئة في "الزمان" و"المكان"، ولعل سبب الأرهاق يعود إلى البناء الفنى المحكم الذي ظهر من خلال حرية ظاهرية منحها لنفسه، بدت –أحيانا- للقارئ المتعجل نوعا من العبث والفوضى، ولعل مما يلفت النظر أن المؤلف حاول أن يقسم الرواية تقسيما دقيقا، على نحو ما نرى في اصطناع المناهج العلمية الدقيقة"(١٠).

أما رواية "الخماسين" فنجد أن غالب هلسا في هذه الرواية يجسد أحد المظاهر الطبيعية التي تجتاح المكان في أحد من فصول السنة المحددة وهو فصل الربيع بدلالاته الخاصة حيث تصيب بعض شخصيات النص تأزمات الواقع وتشتت الرؤية، وهو يحاول

في هذه الرواية العبث بمظاهر الزمن المتواجدة منذ الاستهلال الأول للنص ومن عتبتي العنوان (الخماسين)، والفقرة الأولى والتي جاءت على نحو يشي بالإحساس بالقهر والتأزم وسط هذا المناخ المضغوط بفظاظته ": ودع ليلى. انسابت يدها اللدنة من يده واندفعت في زحام تروللى رقم ١٧ ناعمة، مراوغة، كقطة. غيبها الزحام وتاهت عنه. رآها للحظة. كانت غاضبة. اختفت ثانية، ثم بدت مكتملة خلف زجاج نافذة التروللى. كان اندهاشها معجزا – الغضب مع الدهشة – وكأنه من المستحيل أن يكون هناك، أو حتى أن يوجد. أحس بالقهر وهو يراها مضغوطة بفظاظة في وسط تلك الأجساد. ذات الرائحة النفاذة "[١١].

كما إنه يحاول أيضا أن يتواجد في نسيج النص باسمه معاصرا للتجربة المصرية وموزعا بين تفاصيلها وضغوطها اليومية، فهذه الرواية تقدم تسجيلا لموقعه داخل هذه التجربة بكل ما تحوي وبكل ما تعرض له فيها، دون أن يفقد إحساسه بتجربة الأردن السابقة عليها، ومن هنا فإن جميع شخصياته ابتداء من "قرني" "بسيوني" "ليلى" وانتهاء بالمرأة في أماكنهم المحددة من وكالة بشارع الجامعة وشاطئ النيل، إنتهاء ببولاق فرمل الإسكندرية بما يتواصل داخلها من أصوات تنبع من مرآة الذات ثم تعود لتصب فيها مرة أخرى. وهى تأتي معبرة عن هذا المناخ الخاص. يسجل غالب وصفها في هذه اللحظة المستمرة من العجز، والإحباط، والقهر، دون أن يعطينا أي إمكانية للتغيير المناخي أو الشخصي الحاصل على المستوى الخاص أو العام. وكما حاولت الرواية أن تقدم الواقع المأزوم على أنه فعل قامع وكابوسي قدمته أيضا على أن فعل يمارس فعل الإخصاء كما سبق أن احتفى به غالب في بعض أعماله السابقة (الضحك مثلا) ": ردي لي رجولتي، ما تفعلينه عملية إخصاء، إخصاء، إخصاء[١٢]. على أن نماذج الرجال في الرواية تختلف كثيرا عن نماذج النساء فهم يعانون جميعا بعض مظاهر القمر والقهر والتأزم والعجز في حياتهم وممارساتهم وطريقة تفكيرهم، "بسيوني" الذي يخيف طفلة صغيرة بعورته، و"قرني" الفراش الذي يتحايل ليحصل أربع مرات على قرض لوفاة أمه.

وفي رواية "سلطانة" بقسميها الكبيرين، وبنائها الفني الموزع على أكثر من تقنية، وزمانها الطفولي القديم نجد أن السارد يبرز استرجاع شخصية جريس وهو غالب نفسه لطفولته من خلال المكان الموزع على قسمين كبيرين، القسم الأول المعنون بـ "القرية" وهو بدوره يتوزع أيضا إلى قسمين كبيرين، أما القسم الثاني المعنون بـ "التذكر" فينقسم إلى

ثلاثة أجزاء تبعا للشخوص التي تمارس فعل التذكر (طعمة، جريس، سلطانة) ومن خلال هذين القسمين يتوزع الحدث الرئيسي في مكانين مختلفين القرية من ناحية، وعمّان من ناحية أخرى، والسؤال الكبير الذي حاولت عزة أن تحفز به جريس وتسأله عن سبب عدم رغبته في العودة إلى بلدته، فتأتي الأجابة على هيئة الرواية جميعها، وهى رواية الخادمة التي شرع جريس في كتابتها ردا على سؤالها الكبير الذي طرحته عليه. قرأت عزة فصول الرواية وحكى لها جريس تفصيلات لم يوردها، وأصغت عزة لما قاله جريس بشوق ونهم شديدين، لكن التي استولت على اهتمامها كانت شخصية سلطانة.

فقال لعزة:

سوف أعيد كتابة الرواية، قالت:

- وهل يكون عنوانها "سلطانة"[١٣].

وفى الجزء الثاني يحيلنا السارد إلى الكاتب المفترض في القاهرة حيث ينجز الكاتب كتابته للنص وعشيقته عزة تجلس بجانبه وهو يستدعي في مرآة ذاته وقائع حياته في مرحلة الطفولة والمراهقة وصدر الشباب.

ونص "سلطانة" نص فيه العديد من الالتباسات، أول هذه الالتباسات علاقة جريس مع آمنة الأم الرمز كما أنها الأم الأخرى التي لا تفرق بين ابنتها وبين جريس وينصهر الاثنان معا في علاقة متجانسة حتى أنه فيما بعد وعند التقاء سلطانة بجريس تتداخل العلاقة بين جريس الطفل مع آمنة بعلاقته الجديدة مع سلطانة. ولعل الجرأة التي وصف السارد بها المشاهد الجنسية قد فاقت الكثير ممن عاصروا غالب هلسا وكتبوا في نفس المنطقة الذاتية وبنفس الطريقة المتسمة بالجرأة (لقاء سلطانة مع صليبا، لقاء جريس مع المومس المجهولة، ولقاءات أخرى متعددة أخذت نفس المسار) وكانت هي الأخرى من الالتباسات التي اتسمت بها الرواية.

وتقوم المرأة بدور أساسي وسياسي في الرواية حينما ينتقل جريس من قريته إلى عمّان ويتعرف على الفكر الماركسي والحزب الشيوعي، ينفتح أمامه عالم سحري أخاذ، أخذ يدلف إليه، ولكن سرعان ما خاب أمله فيه، إذ ذاك يلجأ إلى عالم المرأة (عالم سلطانة) التي خذلته هي الأخرى عندما تركته في عمّان وسافرت إلى العقبة لتقوم بنشاطها المشبوه. ويعود

جريس إلى عالم الشيوعيين السري، ويتردد على العالمين عالم الشيوعيين وعالم سلطانة، التي توهمه بأنها مفكرة ماركسية وأنها تصنف نفسها على أنها من كبار البرجوازيين حيث تستخدم مالها المشبوه في بعث جوهر الماركسية ودعم الحزب. ويظل جريس واقعا في إسار سلطانة حتى بعد أن ينفجر في داخله صوت يهتف به عن عالم الطفولة عالم سلطانة السحري السري.

في مسيرة غالب هلسا الروائية تبرز رواية "سلطانة" كعلامة لها خصوصيتها وهي تمثل مرحلة الطفولة والمكان الأولى في حياته، وهي تحمل في طياتها شحنات ذاتية تجسد تيمة التأزمات التي مرت بها بعض الشخصيات عبر تاريخها الاجتماعي. ولعل شخصية جريس وهي الشخصية المحورية للنص هى الراوي والسارد والكاتب في آن واحد ترمز إلى واحدة من أهم التأويلات المعبّرة عن عالم غالب هلسا الروائي كعمل له خصوصيته وله ذائقته الخاصة في التناول والترميز.

وفي رواية "البكاء على الأطلال" تبرز أزمة البطل خالد حين تصبح الذاكرة عبئا مضنيا عليه حيث الاغتراب والوحدة التي وجد نفسها فيها يسببان فقدان الزمن المنفلت والحبيب الذي ترك الأطلال وراءه. ويعتبر هذا النص من أجمل ما كتب غالب هلسا وهي مرآة حقيقية لذاته عكست الكثير من وقائع حياته، وكان عنصر المكان والبيئة ضافيا على معظم نسيج النص وهي تقوم على التذكر والمرور بالذاكرة ناحية الطفولة والحنين إلى مرابعها وأماكنها الحميمة كما إنها أيضا محاولة لاسترداد ما مضى من بئر الذكريات في المهباش وعذابات هذا الفتى الريفي خالد (غالب) ابن قرية ماعين ورسالته البسيطة العوفية والتي انطلقت من لسانه لتعبر عن صرخة جيل بأكمله ": هو ذا أنا الإنسان عار من الخارج والداخل.. فاكتشفوا أنفسكم من خلالي.. واحلموا معي بوطن حر وسعيد وبعالم بلا اضطهاد". ومن خلال خالد الذي تحاصره الذكريات من كل جانب وهو في ضيافة أسرة مصرية صديقة (شاب وزوجته وطفلتهما وقطة) هذا المناخ الأسرى الذي يأخذه إلى ذكريات بعيدة تعيد له جوهر الحب والحنان المفقود. إن لحظات البكاء على الأطلال داخل النص تجسد من خلال المكان وقائع التاريخ الاجتماعي على مستوى العام والخاص، على مستوى الذاتي والجمعي لشخصية خالد والوطن فتستحضر سيرة نافع بن الأزرق الخارجي الذي يشتري الجنة بدنياه نائيا عن المباذل الاستهلاكية المطروحة. كما يبحث خالد عن جمال الدين الأفغاني في

مقهاه الشهيرة بالعتبة. هكذا بدأت أزمة الاغتراب لشخصية خالد تهتز وتستحيل إلى وهم واقعي من خلال علاقة الشخصية بالمكان والإحساس بالعزلة عند خالد الذي رأى طفولته أمام عينه مرة في ماعين، وهي هي في نفس الوقت في القاهرة.

وفي رواية "ثلاثة وجوه لبغداد" نعثر على وجه آخر من وجوه غالب هلسا حيث يكتشف القارئ لهذا النص ثمة تخييل واعترافات ومحاكمة بل وإدانة لمجريات ما كان يجري على مستوى الواقع الذي مرت به الشخصية الرئيسة في النص وهي شخصية غالب نفسه. الرواية تقع في ثلاثة أقسام، القسم الأول أخذ عنوان "الوجه الأول من خلال عيون مصرية" يستعرض فيه السارد الراوي كيف طوح به من القاهرة إلى بغداد في تهويمات كالحلم وفي لحظات قصار مرت كأعوام ويستعيد تفاصيل هذا المشهد من وجهة نظر مصرية كانت ما زالت حاضرة معه خلال اللحظات التي وصل فيها إلى هذا المكان، وكانت انطباعات المصريين الذين تقابل معهم عنه أنه مصريّ جاء للعمل حلاقا، كل شيء في بغداد يحيل إلى مثيله في مصر، أسرة الفندق الرخيص الذي نزل به تذكره بأسرة السجن في القاهرة حيث كانت تتم عمليات الاغتصاب الجنسي تحت سمع وبصر سلطات السجن، وأحيانا بأمر منها ": الراوي يستدرجنا بطريقته لمحاكمة الواقع، سيكون عالم الأحلام والخيالات هو البديل الذي يلجأ إليه الراوي للتعويض عن هزيمته في عالم الواقع، الراوي المنتصر في أحلام اليقظة ينتقم للروائي المهزوم في عالم الواقع الفعلي، كلما تضاعف انتصار البطل وهميا ازدادت هزيمة الروائي فعلياً، تضخم أحلام اليقظة، والتغني المفرط بالذات هو دليل على انتصار شخصية البطل الوهمي، وهزيمة البطل الفعلي، ولذلك فإن هزيمة البطل الفعلي أعني غالب هلسا الكاتب الحقيقي مؤلف الروايات والقصص، لم تأخذ نصيبها من الحضور إلا في سطور قليلة لا تتجاوز عدد أصابع اليدين حين تحدث عن مشاركته الأدبية وارتياده لبارات السعدون واتحاد الإدباء ومقهى البرلمان وقد انتهى من كل ذلك إلى اليأس"(١٤). لقد توالت على صفحة الذات المشاهد التي عانى منها الراوي وترك الكثيرين يعانون منها مثله، هو يستعدي الواقع الجديد على الواقع القديم يرى ويتساءل عن هذه العيون المصرية التي رأى بها هذا الواقع المأزوم، وهذا المكان الذي عايشه هذه السنين الطويلة وكيف تحول كل هذه التحولات الرهيبة ": انطلقت صرخة، شلت الحركة والهمس في داخل الحجرة المظلمة. تلت ذلك أصوات مكتومة، أشبه بسقوط أجسام كبيرة على الأرض، ثم صمت تلاه انفجار

ضحكة عالية، شعر بها غالب تسري تحت جلده كماء مثلج. ثم تكاثرت الأصوات. كان لها جرس الحوار الذي يدور حول مسائل عملية، تنقصها اللهفة والحرارة. لم يكن بالإمكان فهم ما يقال، بل إيقاع رتيب، تكررت داخله كلمة "طبعا".

ثم انطلقت الصرخة مدوية، اخترقت الأصوات، واسكنتها، وانفجر صوت آمر، قوي، بدا وكأن صاحبه يصعد السلالم مسرعا:

- كفاية بقى! (١٥).

وفي الجزء الثاني الذي أخذ عنوان "الحفلة أو كوميديا الأسماء" يجد الراوي نفسه مدعوا في حفلة لم يعرف ما سر دعوته ومن هم أصحاب الحفلة، شعر أنه موضع سخرية المضيفين الذين كانوا يصرون على مناداته بعباس، في الحفلة حاول غالب إغواء فتاتين أصر على منادتهما بسهام وليلى بل إنه ضاجع ليلى اليسارية المتخفية على المرجيحة على مرأى من الضيوف الذين وقفوا يراقبون المشهد في حيادية مفرطة، وفي ذلك نجد أن الوهم والتخييل قد لعبا دورا في هذا المشهد لإذكاء روح الانتصار عند الشخصية من جانب ولإبراز مراكز الفحولة على الملأ من جانب آخر. كانت أحلام اليقظة في الجزء الثاني قد جعلته يتخيل أن أية امرأة في الحفل هى إما سهام أو ليلى، أعطى سهام ورقة بها عنوانه لتزوره في بيته ولكن التي زارته كانت ليلى وليست سهام. واختلط الزمن من خلال الجو العاصف المدوّي الذي كان يلف المكان وتراءت في مرآة الذات عند غالب بوادر نصر كاد أن يحققه على الجميع بعد سلسلة من الهزائم التي ألمت به. وفي الجزء الثالث والأخير والذي أخذ عنوان "زحف الغابة" نجتزئ هذا الجزء الدال الذي وصفه إدوار الخراط ": بأنه مجرد إسقاط على سماء الشرق، كما كان يحدث بشكل فج على أيدي صغار من أسموا أنفسهم واقعيين؟ أليس مجرد عذوبة ونفاذ المشهد نافيا أنه مجرد إسقاط فقط، ولماذا أتى هذا المشهد قبل النهاية، قبل أن يهبط غالب السلم إلى الدمار؟ في نهاية تنبؤية قبل رواية (الروائيون)"(١٦) ": كان كل شيء هادئا، الأشجار تغرق في صمت قديم، والنخيل ساكن لا تتحرك ورقة واحدة من أوراقه، والصمت، فقد انتهت جميع الأصوات، تأملت السماء، كانت رمادية، زرقاء، وفي الشرق، كانت بيضاء، لامعة، فيها لمسات حمراء شفافة ورقيقة، كان هذا الجزء من السماء يقبع لامعا، ناعما، ساكنا بانتظار طلوع الشمس" (١٧)

ولعل رواية " ثلاث وجوه لبغداد " هو النص الذي تصدق عليه مقولة غالب في مقدمته لكتاب جماليات المكان حينما أراد أن يجسد معطيات المكان ": ليست معطيات ذات أبعاد هندسية، بل مكيفّة بالخيال وأحلام اليقظة"، وهو ما نجده في هذا النص المقسم إلى ثلاثة أقسام، أو ثلاثة وجوه الوجه الأول "من خلال عيون مصرية"، والوجه الثاني: الحفلة أو كوميديا الأسماء، والوجه الثالث والأخير: زحف الغابة. ولعل هذه التقسيمات الثلاث لرواية "ثلاثة وجوه لبغداد" تحدّد لنا في هذه الدراسة رؤية غالب هلسا نحو استخدام آليات جديدة للسرد ربما تتفق أو تختلف مع ما سبقها من أعمال، وتجربته في استخدام حركة التآلف والتناغم بين الشكل الروائي والمضمون الأيديولوجي والواقعي والذاتي الذي عاشه غالب والذى مثل في أعماله الروائية تيمة شبه سيّرية، تجعل نصوصه الروائية ربما تكون أشبه بنصوص ملتبسة.

وفي رواية "الروائيون" وهي الرواية التي تمثل المفارقة الكبيرة في عالم غالب هلسا، فهي تمثل ذلك الحديث الدائم في كل فصولها عن الموت حتى اختزلت في سطرها الأخير ": وعندما عادت زينب من الحمام أدركت من النظرة الأولى أنه ميت" [١٨]. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، هل كان هذا النص تعبيرا عن الهزيمة والنكسة التي حدثت في حزيران / يونيو ١٩٦٧ ": لقد تعاملت أكثر من رواية عربية مع هزيمة حزيران وطرحت العديد من الحلول الفكرية والروائية. إلا أن تعامل غالب هلسا معها في روايته " الروائيون " كان مختلفا، إذ كان الأكثر تراجيديا وفجائية. قدمت شخوص الرواية العديد من الحلول. فمنهم من عمل على توحيد الحزب الشيوعى للتوفيق بين الخط الصينى والخط السوفييتى، ومنهم من رأى أن الحل يكمن في العودة للجذور الماركسية. أما الشخصيتان الرئيسيتان (إيهاب وزينب) وهما المعبّر الحقيقي عن انطباعات غالب ورؤاه فقد كان ردهما مختلفاً: إيهاب هجر الكتابة رغم كل التشجيع من حوله، ورغم قدراته التي تنبئ بكاتب كبير، واستغرق في الكحول والجنس بشكل محموم وكأنه لا يعرف في الدنيا ولم يجرب سوى معنى وطعم مفردتي "كحول" و"جنس". أما زينب وهي الوجه التوأم لإيهاب، فترمي نفسها بشكل كامل في بركة الجنس أينما وجدته مع إيهاب ومع غيره، مع ضباط المباحث والسواح. أصبح الجنس هدفا في حد ذاته بمناسبة وغير مناسبة سواء صاحبته اللذة والرغبة أم مجرد المجاملة، ومع الجنس تجرب ما تسميه (المتع الجنونية) من حشيش وأفيون وأقراص الهلوسة. وهناك من يطرح السؤال نفسه: هل هذا الرد من إيهاب وزينب هو الرد المناسب على الهزيمة؟ [١٩]

لقد اقتحم غالب أسوار تابوهات الحياة العربية، لذا فإن الحياة كانت بالنسبة له عددا من المنافي والشتات المتنوع المكان والفكر والمناخ، ففي الوقت الذي انتمى فيه فكريا إلى أطروحات اليسار العربي نجده يمارس الجدل مع المقولات والبنى الأيديولوجية المستفزة والمتشنجة، الأمر الذي انعكس بدوره على تجربته ورؤيته الإبداعية ومن هنا نجد أن ثورته على البناء الروائى الذي ظهر من خلال أعماله الروائية قد أحدث نقلة مهمة في تميز وتفرد أسلوبه وصيغته في الرواية العربية المعاصرة. كما نجد أيضا أن الإشكاليات والقضايا المطروحة في إبداعه الروائي والنقدي كانت مستمدة من مرآة حياته وفكره ورؤيته وتجربته في الحياة كما عاشها ومن خلال تلك المصادمات المستمرة مع الأنا والآخر الذي كان يمثل بالنسبة له حجر عثرة في كل حياته.

- **الآخر وصوره المتعددة**

استحوذ "الآخر" على فكر غالب هلسا متمثلا في صور عدة بعضها مباشر والآخر جاء على نحو غير مباشر، وقد مثل الآخر كبعد مواجه للرواية السيرية عند غالب هلسا أضفت نقطة مهمة على إبداعه ومذاقا خاص يشعر به من يقرأه ففيه من وضعية غالب وذاته الشيء الكثير. فسلطة القمع كانت هي الآخر المباشر الذي عرفته حياة غالب هلسا واصطدم بها بطريقة المواجهة المباشرة حين طرد من وطنه الأردن وأُلقي به على الحدود الأردنية العراقية ثم ما لبث أن لجأ إلى مصر ليعيش فيها هذه الفترة الثرية الخصبة من حياته ويعايش عالماً أحبه وفرح به واستمد منه تكوينه الثقافي والفكري، ثم طوحت به الأيام بعد ذلك إلى العراق فدمشق فبيروت ثم اليمن كل هذه المنافي وهذه الأماكن كانت السلطة هي صاحبة اليد الطولى في طرد غالب من واقعه المعيش. لذا نجد أن صورة الآخر المباشر كانت ظاهرة وواضحة تماماً في إبداعات غالب هلسا، كذلك كان البعد الأنثوي في إبداعه يمثل هو الآخر (آخر) مباشرا في إبداعاته، فأمينة في "الضحك"، وتفيدة في "السؤال"، وليلى في "ثلاثة وجوه لبغداد" وأمينة وآمنة وسلطانة في "سلطانة"، وعزة في "البكاء على الأطلال" ونوال في "الروائيون" كن يمثلن الآخر في تجليات التجربة الروائية الخصبة عند غالب هلسا، وكن يشكلن في كتاباته محورا مركزيا له حضوره حتى حين سئل غالب هلسا عن ذلك ": لماذا المرأة هى العنصر الرئيسي في رواياتك؟

أجاب:

"أنا متحيز للمرأة. وتحيزي هو عملي. لأن المرأة من الناحية الروائية والفنية أكثر خصوبة من الرجل. ومن وجهة نظرى ككاتب. أجد أن المرأة كحس أقرب من الرجل إلى الحياة في تفاصيلها الدقيقة هي التي تصنع الفن.. وهي التي تمر بمراحل جميلة جدا.. كالطمث والحمل والولادة.. ولا يمكن لأي رجل أن يدرك هذه المشاعر" [٢٠].

وفي مجال التجربة والنقد نجد تواجد الآخر في أعمال مترجمة ونقدية لغالب هلسا أصبحت تثير جدلا من حين لآخر، كما أنها تطرح العديد من الأسئلة وفي هذا المجال، الأول منها مرتبط بترجمة رواية الكاتب اليهودى جيروم ديفيد سالنجر "الحارس في حقل الشوفان"، لماذا اتجه غالب إلى ترجمة هذا النص المثير للجدل والذي كتب عنه النقاد بأنه نص غاضب ثائر على كل مظاهر الزيف والخداع. ولكن التساؤل الأكثر أهمية هو هل هذا النص فعلا يتسم بهذه الخصيصة. فمما قيل عن هذه الرواية أنها تصنف تحت ما يسمى بالرواية التكوينية أي الرواية التي ينتقل فيها البطل من حالة الضياع والفوضى إلى حالة الاستقرار والنضج وهو ما ينطبق على يهود العالم وما ينادون به. كما أن الأشكالية الكبرى التي أثارتها هذه الرواية هي لغتها. فالرواية مكتوبة بلهجة سكان نيويورك العامية بما فيها من مفردات بذيئة منتقاة من ألسنة العامة المهمشين والذين يمارسون شتى أنواع الرذائل، بل إن بطل الرواية أيضا شخص سبّاب ولعّان وشتّام فهو يعبر عن كمية الحقد والغل والغضب الموجودة داخله تجاه مجتمعه بل تجاه العالم كله. وما قيل عن الرواية أيضا إنه عندما اغتيل عضو فرقة البيتلز البريطاني جون لينون وجدوا في يد القاتل نسخة من رواية "الحارس في حقل الشوفان" وقد جلس بعد عملية الاغتيال ينتظر حضور الشرطة وهو يقرأ صفحات الرواية، وحين حاول شاب آخر اغتيال الرئيس الأمريكي رونالد ريغان وجدوا في غرفته التي يسكنها نسخة من نفس الرواية. كذلك أجبر أولياء الأمور في أحد المعاهد الأمريكية إحدى المدرسات على الأستقالة لأنها قررت هذه الرواية على أولادهم. فلماذا اتجه غالب هلسا إلى هذا النص الروائى المثير للجدل ونقله إلى العربية. الجواب أن هناك حلقة مفقودة تتضمنها دلالات هذا النص الروائي الذي كتبه الكاتب الأمريكى اليهود ج. د. سالنجر. كذلك الدراسة التي وضعها غالب هلسا في نقد الأدب الصهيوني وهي دراسة أيديولوجية ونقدية لأعمال الكاتب الصهيوني عاموس عوز حيث قام غالب بدراسة روايات "في مكان آخر ربما" و"تل

المشورة الشرير" و"الحب المتأخر" كما قام بترجمة رواية "الحروب الصليبية" لذات الكاتب نقلا عن الإنجليزية. في هذه الأعمال التي تناول فيها غالب هلسا الآخر المباشر والمتمثل في أيديولوجية وفلسفة الآخر اليهودي الذي يمثل النتيجة الأخرى وهي التحلل العقلي كما يقول غالب في دراسته والذي ينشأ عن العزلة العدوانية عن العالم والذي أحاط اليهود بها أنفسهم والتي عرفت في أيديولوجيتهم (بحارة اليهود). وقد توصل غالب هلسا من خلال هذا التصدي النقدي لأعمال هذا الكاتب ": أن النتيجة الأخيرة للفكر الصهيوني هو الاستغراق في هذا التحلل العقلي من خلال عمليتي الإسقاط والتقمص. أي أن الصهيوني يبرر إحساسه العدواني من خلال تصور أن الأخرين هم الذين يحملون هذا الإحساس العدواني ضده، ثم يعود ويستثير عدوانياته الخاصة من خلال تقمصه لعدوانية الآخرين التي خلقها وهمه. وهذه حلقة مفرغة تؤدي حتما إلى زيادة الروح العدوانية في الشخصية الصهيونية وإلى زيادة خوفها.

ولأن هذه العدوانية هي حلم محبط. فأي سلاح يمكن للصهاينة أن يخترعوه فيدمروا به العالم ويحولوا أهله إلى عبيد؟

ولكن هل يعني هذا أن (عاموس عوز) قد أصبح ضد وجود الكيان الصهيوني ذاته؟

وقد انتهى غالب إلى نتيجة من خلال قراءته لإبداع الكاتب الصهيوني وهو أن عاموس عوز يخفي السبب الأساسي لعدوانية الكيان الصهيوني وهو أن الكيان الصهيونى يرمي أولاً وأخيراً إلى اقتلاع شعب من وطنه والحلول محله حسب مخطط رسمته الصهيونية بالاشتراك مع الاستعمارالأوربي التقليدي وبعد ذلك الاستعمار الجديد. وكانت هذه النتيجة أيضا هي نفس النتيجة الخاصة بترجمته لرواية "الحروب الصليبية" لعاموس عوز والتي يحاول فيها الكاتب الصهيوني أن يضفي على إحدى مقولات الفكر الصهيونى طابعا علميا، فيفسر اضطهاد العالم لليهودي بعوامل أقتصادية أدت إلى هذا الموقف السلوكي المعقد من اليهودي. فهل نجح (عاموس عوز في ذلك؟ [٢١].

تلك كانت تجربة غالب هلسا في تصديه لنقد الفكر الصهيونى المتمثل في أدب أحد كتابه. وأعتقد أن الإجابة عن التساؤل الخاص باحتفائه بهذه الترجمات إنما يكمن في قراءة هذه الأعمال ونقد ما يوجد داخلها من فكر وإشكاليات ومضامين.

• **الهوامش**

١. الصبى والصندوق.. الجنس عند غالب هلسا، د. ضياء خضير، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٣ ص ٢٤/٢٣

٢. معنى غالب هلسا.. استقلال المثقف وحريته، د. محمد عبيد الله، ج الدستور، عمّان ١٧ أغسطس ٢٠٠٧ ص ٥

٣. غالب هلسا الحلم الذي لا تخونه البصيرة، د. فيصل دراج، ج الدستور، عمّان، ١٧ أغسطس ٢٠٠٧ ص ٤

٤. غالب هلسا المتوحد المنفى، نزيه أبو نضال، مجلة الأفق، عمّان، ع ١٥ ص ٤٩

٥. صورة الفنان في أعماله، خيرى الذهبى، مجلة العربى، الكويت، ع ٣٨٠، يوليو ١٩٩٠ ص ١٠٦

٦. حوار مع غالب هلسا في الذكرى الرابعة لرحيله، أجرى الحوار جمال عبود، الموقف الأدبى، دمشق، ع ٢٦١، يناير ١٩٩٣

٧. نظرية الرواية والرواية العربية، د. فيصل دراج، المركز الثقافي العربى، الدار البيضاء/بيروت، ١٩٩٩ ص ١٣٨

٨. المصدر السابق ص ١٠٠/١٠١

٩. الضحك (رواية)، دار العودة، بيروت، ١٩٧٦ ص ٢٨٨

١٠ تحولات السرد.. دراسات في الرواية العربية، د.إبراهيم السعافين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٩٦، ص ٢٧٥/٢٧٤

١١ الخماسين (رواية)، سلسلة آفاق عربية.. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨ ص ٧

١٢ المصدر السابق ص ٩٥

١٣ سلطانة (رواية)، دار الحقائق، بيروت، ١٩٨٧ ث ٤٤٤

١٤ ثلاثة وجوه لغالب هلسا، د. سعيد الغانمى، الحياة، لندن، ع ١٤٦١٦، ٩ يوليو ٢٠٠٣

١٥ المصدر السابق ص ٢٧

١٦ ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائيا، إدوار الخراط، فصول، القاهرة، ع ١ م ١٢، ربيع ١٩٩٣ ص ٢٥٩

١٧ الرواية ص ١٩٨

١٨ الروائيون (رواية)، دار الزاوية، دمشق، ١٩٨٨ ص ٣٩١

١٩ هزيمة حزيران في أدب غالب هلسا، د. أحمد أبو مطر، موقع روجافا.. نت، ١٥ مايو ٢٠٠٧

٢٠ حوار مع غالب هلسا، أجرت الحوار ماجدة صبرى المقطع مستمد من كتاب غالب هلسا، نزيه أبو نضال، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، ٢٠٠٢ ص ٦٨/٦٧

٢١ نقد الأدب الصهيونى.. دراسة أيديولوجية ونقدية لأعمال الكاتب الصهيونى عاموس عوز مع الترجمة الكاملة لروايته الحروب الصليبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣

قراءات في أعمال مؤنس الرزاز

- الصّمت والكلام وسلطة الخوف - د. محمّد الباردي
- اللغة السردية عند مؤنس الرزاز - د.بلال كمال رشيد
- شهادة مؤنس الرزاز- مختارات من إعداد سميحة خريس

الصّمت والكلام وسلطة الخوف
في روايات مؤنس الرزّاز

• د. محمّد الباردي

إنّ كلّ تيمة تخييليّة تُحدّد باعتبارها تحدّياً للمدلول المفرد، لأنّه مدلولٌ متعدد على حدّ عبارة جورج باتاي [١]. ولا شكّ أنّ روايات مؤنس الرزّاز قرئت قراءات متعدّدة [٢] تختلف منهجا ونتائج.فهي أعمال تكشف عن قدرة فائقة على تنويع التّجربة وعلى الانتقال من شكل روائيّ إلى شكل مختلف ومغاير، رغم ما يجمع بينها من سمات مشتركة تنتج رؤية واحدة هي رؤية كاتبها للعالم وللواقع الاجتماعي والسّياسي الّذي جايله. في هذه الورقة سنحاول أن نستفيد قدر الإمكان من السّرديات التلفّظيّة الّتي وجّهت نقداً عنيفاً للسّرديات البنيويّة [٣] وكذلك من نظريّة التّأويل في وقت واحد.ذلك أنّنا سنقف عند وضعيّات التّلفّظ الّتي يكون عليها الأعوان السّرديون، وسننظر في ما تحمله من دلالات، قصد تحديد رؤية العالم لدى مؤنس الرزّاز كما تبدو لنا في ثلاثة نصوص روائيّة هي: اعترافات كاتم صوت، وجمعة القفّاري، يوميات نكرة، وسلطان النّوم وزرقاء اليمامة.

١:١. لا شكّ أنّ هناك نظريات حديثة تقول -على حدّ عبارات أمبرتو إيكو- بانّ القراءة الوحيدة الجدّية للنّصوص هي قراءة خاطئة، والوجود الوحيد للنّصوص يكمن في سلسلة الأجوبة الّتي تثيرها، فالنصّ كما يشير إلى ذلك طودروف بمكر..هو نزهةٌ يقوم فيها المؤلّف بوضع الكلمات ليأتي القرّاء بالمعنى، ولكن هناك من يعترض بالقول إنّ البديل الوحيد لنظريّة خاصة بالتّأويل الجذري الموجّه نحو القارئ هو ما يدعو إليه القائلون

بأنّ التّأويل الوحيد الصّحيح هو ذاك الّذي يروم الإمساك بالمقاصد الأصليّة للمؤلّف" [٤]. وإذا كانت قصديّة النصّ تكمن أساساً في إنتاج قارئ نموذجيّ قادر على الإتيان بتخمينات تخصّ هذا القارئ،فإنّ مبادرة هذا القارئ تكمن في تصوّر كاتب نموذجيّ لا يشبه في شيء الكاتب المحسوس، بل يتطابق مع استراتيجيّة النصّ" [٥].

٢:١. تبدو لنا الرّوايات الثلاث الّتي صدرت في مراحل متباعدة نسبيّا"١٩٨٦، ١٩٩٠، ١٩٩٧" نصوصاً أساسيّة لفهم عالم مؤنس الرزّاز الرّوائي وتحديد علاقته بالمرجع. لا يظهر حضور الكاتب في هذه النّصوص إلّا بالقدر الّذي يجعلنا نؤكّد أنّ الكاتب مهما حاول الاختفاء وراء الأعوان السّرديين يخترق ظلّه نسيج الكلام، وفي كلّ الحالات يظلّ حضوره ذا دلالة عميقة بالنّسبة إلينا ونحن نحاول أن نؤوّل هذا العالم الرّوائي الّذي بناه. لا شكّ أنّ من يعرف مؤنس الرزّاز عبر سيرته الذّاتيّة، يدرك أنّه ليس بعيداً في رواية مذكّرات كاتم صوت عن مروياته. فهو ليس شخصيّة من شخصياتها ولكنّ الإحالة المرجعيّة للمرويات تؤكّد أنّ الكاتب ليس غريباً على التّجربة الّتي عاشها الدكتور مراد في الحكاية.كما يظهر المؤلّف على سبيل خرق ميثاق القراءة في رواية سلطان النّوم وزرقاء اليمامة " ألست الأستاذ ميم الصّحافي والرّوائي؟ أومأت برأسي أن نعم..لكنّه في حالة يائسة.وأنا قد أستطيع أن أساعده بالكتابة عن قضيّته" [٦] ولكنّها مع ذلك تسرّد موقفاً من العالم لا ينفكّ مؤنس الرزّاز يعبّر عنه في رواياته وفي شهاداته.

٣:١. في هذه الرّوايات يتغيّر شكل السّرد من رواية إلى أخرى ويتنوّع الأسلوب وتتبدّل أنماط الشّخصيات ولكنّ الخطاب الفكري واحد لا يتغيّر فهي إذن تنويعاتٌ على خطاب واحد. تبدو لنا عناوين هذه الرّوايات الثّلاث عناوين مغالطة، فبقدر ما أراد الكاتب، واضع هذه العناوين الإعلان عن المحتوى السّردي لرواياته، بدت لنا مضلّلة، إذ لا يتطابق العنوان مع المحتوى السّردي لهذه الرّوايات تطابقاً كاملاً.ذلك أنّ اعترافات كاتم صوت في الرّواية الأولى هي جزء من الرّواية ولا تمثّل الرّواية ذاتها إذ تجمع بين يوميات الشّخصيات والمقاطع السّرديّة التّقليديّة واعترافات رجل يحترف القتل وهو يوسف. وفي رواية جمعة القفّاري:يوميات نكرة لا أثر لليوميات بمعناها الاصطلاحي.فالنصّ سردٌ روائيٌّ في جلّ مقاطعه، وإن كان يتعلّق أساساً بشخصيّة مركزيّة هي شخصيّة جمعة القفّاري.أمّا في رواية سلطان النّوم وزرقاء اليمامة فلا تمثّل هاتان الشّخصيتان إلّا جزءا من المضمون

السّردي فيها، فهو يتضمّن شخصيات أخرى لا تقلّ أهمّية في حضورها ودلالتها عن شخصية سلطان النّوم وزرقاء اليمامة. لا شكّ أنّ مثل هذه العناوين تندرج في نطاق المناورة الّتي يصرّ المؤلّف على إحداثها في علاقته بقرّائه الّذين يظهرون في بعض هذه الرّوايات، ويجادلون المؤلّف في بعض تصوّراته الفنّية، كأن يقول أحدهم "لا أرغب في مقتل أحمد والأم والصّغيرة. اسمح لي أن أشاركك الكتابة وأقترح إنقاذ الصّغيرة على الأقلّ من كاتم صوت [٧] ولكنّها مناورة أساسها الالتباس الّذي يظهر في مستويات عديدة شكليّة ومضمونيّة، لنتأكّد في النّهاية أنّ الخطاب الرّوائيّ في نصوص مؤنس الرزّاز خطابٌ قائمٌ أساساً على الالتباس.

٢. يظهر الالتباس أوّلا في مستوى شكل السّرد الّذي يختاره المؤلّف في رواياته.فالرّواية الأولى خليطٌ من اليوميات أو ما يشبه اليوميات والاعترافات ومقاطع سرديّة روائيّة ومونولوجات وحوارات. ورواية جمعة القفّاري:يوميات نكرة هي مقاطع تجمع بين اعترافات الشّخصية المركزيّة وشهادات شخصيات أخرى أحاطت بهذه الشّخصيّة. أمّا رواية سلطان النّوم وزرقاء اليمامة فهي سردٌ روائيٌّ خالصٌ.يمكن أن ننظر إلى هذه المسألة من زوايا مختلفة منها على سبيل المثال أنّ الرّواية الّتي يكتبها مؤنس الرزّاز تريد أن تفعّل مقولة التعدّد الصّوتي والحواريّة الخطابيّة. وعندئذ تظهر لنا روايةً تتعدّد فيها أشكال السّرد وأنواع الخطابات والأصوات السّرديّة. وبهذا المعنى نفهم الملحق الّذي يظهر في نهاية رواية اعترافات كاتم صوت عندما تنبثق أصواتٌ متعدّدةٌ تناقش الرّواية وتعترض على مصائر أبطالها.وهي أصوات المؤلّف والقرّاء المتعدّدين. ومنها أنّ هذه الرّواية تنزع منزعاً تجريبيّاً واضحاً، فهي لا شكّ تخرج على الأنماط السّرديّة التّقليديّة، وتكسر الأنماط السّائدة وتبحث عن شكل مغاير.كذلك يظهر هذا الالتباس في مستوى التّعامل مع الأنواع الأدبيّة، ذلك أنّ الحدود الفاصلة بين السّيرة والرّواية والشّهادة والتّخييل الذّاتي والمذكّرات واليوميات تبدو ملتبسةً وغامضةً.إنّ هذا الالتباس يتعقّد من جهة السرديات التّلفّظيّة. فالسّؤال الأوّل الّذي يُطرحُ دائما يتعلّق بنوع السّارد. وما يطرحه نصٌّ تخييليٌّ هو "من يتحدّث؟" وهذا السّؤال يرتبط بأسئلة أخرى أهمّها ما هي الرّؤية الّتي يتبنّاها المتكلّم في هذا السّياق أو ذاك؟ [٨].ذلك أنّ هذه الأشكال السّرديّة تعرض عددا من المتكلّمين والسّاردين داخل النصّ الواحد. فيمكن أن نحكيَ بقدر أكثرَ أو أقلَّ ممّا نحكيه، ونحكيه من وجهة النّظر هذه أو تلك، على حدّ عبارة جيرار جينات [٩]. وعندئذ يطرح السّؤال في

روايات مؤنس الرزّاز: هل تتغيّر وجهة النّظر بتغيّر المتكلّم داخل النصّ أم يتغيّر المتكلّمون وتظلّ وجهة النّظر واحدة؟ سنكتفي في هذه الورقة بطرح إشكاليّة واحدة تتعلّق بوضعيّة المتكلّم في هذه الرّوايات الثّلاث. وهي إشكاليّة الصّمت والكلام، لنستنتج أنّها إشكاليّة تتعلّق بدورها بسلطة الخوف الّتي تهيمن على المرويات في هذه الرّوايات.

٣."يسمح الضّمنيُّ بوضع مسارين للتّواصل غير المباشر وهما مسار الإخفاء ومسار الكشف. وهو يرمي إمّا إلى تلافي أن يقول سيئاً بصفة مباشرة أكثر من اللّازم أو ليقول شيئاً لا يستطيع أن يقوله بطريقة أخرى.في الحالة الأولى يكون الصّمتُ إراديّاً، فلا الوضعيّة ولا السنّة ولا السّجلّ تسمح للمتكلّم أن يقول ما يعلم أو ما قد يعلم قوله. ويجبره نتيجة ذلك على الإخفاء والكشف. وفي الحالة الثّانية يكون الصّمتُ لا إراديّاً ويكون حالة عجز. فالخطاب الّذي يريد أن يعبّر عمّا لا يمكن أن نعبّر عنه وما لا يعرف الكلام أن يقوله، بدون أن يصل إليه، يجد نفسه محكوماً عليه بالصّمت" [١٠].

وإذا قبلنا أطروحة رينه ريفارا الّتي تؤكّد أنّ السّرد لا يكون إلّا وفق نمطين اثنين لا ثالث لهما وهما السّرد السّير ذاتي والسّرد الّذي لا اسم له. في النّمط الأوّل يتكلّم السّارد بضمير المتكلّم ويتكلّم السّارد في النّمط الثّاني بضمير الغائب، في النّمط الأوّل يكون موضع السّارد ورؤيته للأشياء محدودين، إذ لا يستطيع أن يرى إلّا ما له به صلة وفي النّمط الثّاني يملك السّارد مجالاً واسعاً من الحرّية إذ يملك المعرفة الكلّية بالأشياء والشّخصيات بل بالعالم الّذي يرويه[١١].إذا قبلنا هذه الأطروحة، نلاحظ أنّ المؤلّف يجمع في رواياته الثّلاث بين نمطي السّرد. وإذا كانت صيغة اليوميات أو المذكّرات تحيل على نمط السّرد السيرذاتي أو الأوتوبيغرافي، فإنّ المؤلّف لا يلتزم به إذ سرعان ما يترك هذا النّمط السّرديّ لينتقل إلى النّمط الثّاني. ولذلك يتعدّد المتكلّمون في الرّواية الواحدة. ففي رواية مذكّرات كاتم صوت، تظهر مقاطع سرديّة أشبه باليوميات. فكلّ يوم خميس تسجّل الشّخصيات الثلاث المحكوم عليها بالإقامة الجبريّة، خواطرها وانفعالاتها وأحلامها على إثر المكالمة التلفونيّة الّتي تتلقّاها من ابن العائلة أحمد. تؤكّد هذه اليوميّات العزلة القائمة بين الشّخصيات الثّلاث، إذ لا تقدر على أن تعبّر عن هواجسها وانفعالاتها فيما بينها، ولكنّها تختلي بنفسها لتسجّل يومياتها. وعندئذ لا يكون متلقّي هذا الكلام الّذي تقوله الشّخصيات إلّا قارئاً مفترضاً داخل النصّ. لكنّ اعترافات كاتم صوت تقتضي بحكم طبيعة خطابها متلقّياً. لكنّه في الحقيقة متلقّ مزدوج، فهو شخصيّة داخل النصّ "سلافة أو سيلفيا" وهو من ناحية ثانية القارئ المفترض

داخل النصّ. ولكنّ الخطاب في حدّ ذاته لا يختلف عن خطاب الشّخصيات الأخرى. فإذا كان الختيار وزوجته وابنتهما لا يقدرون على المكاشفة والتّواصل بالقدر الكافي، فالتجؤوا إلى اليوميات الشّخصيّة، فإنّ كاتم صوت يوسف اختار أن يعترف لامرأة لا تسمع. ولذلك تدخل الاعترافات من أذن لتخرج من أذن أخرى، ولا يحدث التّواصل الضّروريّ بين المتكلّمين أو المتلفّظين.لكنّ هذا الخطاب المونولوجي يتقاطع مع خطاب السّارد الّذي لا اسم له أي هذا السّارد العالم العليم الّذي يمتلك القدرةَ على احتواء خطابات المتكلّمين وكشف هواجسهم ونقل أقوالهم"رنّ جرس الهاتف فهرعت أمّ أحمد إليه وهتفت لا بدّ أنّه أحمد، وجاءت نبوءتها في محلّها. إذ كان أحمد يتحدّث من بيروت.كذب أحمد على أمّه ألف كذبة وكذبة واحدة"[١٢] وهو ما يفترض ضرباً من الالتباس، يتأكّد عندما يتعلّق الأمر بخطاب الملازم أو خطاب يوسف، كاتم صوت، والملازم نفسه يكون سارداً متكلّما في ما يشبه اليوميات الّتي يسجّلها وهو يراقب منظوريه في البيت "الغريب انّه مازال يكتب وهو يعلم علم اليقين بأنّنا سنصادر المخطوطة. زوجته بدأت تعاني من فجوات في الذّاكرة. نظرت زوجته إليه بعين نصف مغمضة وقالت:ألن تقوم إلى الفراش؟ السّاعة تجاوزت منتصف اللّيل" [١٣] ولا يحقّ لنا أن نتساءل كيف ينقل كلام الزّوجة ويصف عينها نصف المغمضة وهو في هذه الحالة سارد أوتوبيغرافي، لأنّ البيت مجهّز بآلات التّصوير والتّصنّت. ولكنّه بعد المقطع مباشرةً يصبح الملازم موضوع السّرد عندما ينتقل إلى سارد مجهول الاسم "الرّغبة تشبّ في جسد الملازم ولا تخمد، وشهيّة الصيّاد فيه تتأجّج وهو يجوس الجدران بأصابعه، ويشيح عن جسد زوجته، يفرّ مذعوراً إلى الصّالة، يطفئ الرّغبة المتأجّجة بالخمرة، حتّى ينام"[١٤]. وفي الحالتين يستجيب كلام المتكلّمين لمقولة الصّمت.

٣,١ يظهر الصّمت في المستوى الأوّل تيمة في النصّ. فمنذ العنوان تطلّ تيمة الصّمت. فالرّواية اعترافات كاتم صوت وكاتم الصّوت قاتل محترف، يدخل الكائنات الحيّة النّاطقة في صمت أبديّ أي الموت. وتظهر هذه التّيمة في عتبة هامة من عتبات النصّ "الأصوات وكاتمها" وهي عتبة تتعلّق بطبيعة الحال بشخصيّة من شخصيّات الرّواية وهي شخصيّة يوسف وهو يقدّم نفسه في اعترافاته على هذا النّحو:"أشعر بالعجز والعقم والضّعف والموت ولكنّي قادرٌ على التّحكّم بالآخرين والسّيطرة علي حياتهم بل وموتهم، لا بل إنّني أستطيع أن اختار شكل الموت وهيأته ووقته" [١٥].والصّمت يحدّد العلاقة بين الشّخصيات داخل البيت وخارجه. تقول المرأة في يومياتها:"العتمة والصّمت. لم نشعل النّور.. نحن

المتفرّجون وهم الممثّلون" [١٦]. ويقول الرّجل: "صمتٌ ثقيلٌ يقطعه بين الحين والآخر سعال الحرس، إيقاع خطواتهم، همساتهم، لماذا يتهامسون؟" [١٧]. ويقول أيضاً: "صوت الختيار. الصّمت والعزلة نفي لوجودي. الصّمت يقول أنا لستُ موجوداً" [١٨].

٢:٣. يرتبط الصّمت بمعنى الحضور والغياب. فعندما يرنّ جرس التّلفون وتُرفعُ السمّاعةُ يظهر صوت الابن أحمد، صوت الماضي والمستقبل وقناة الاتّصال بالعالم الخارجي: "تناولتُ السمّاعة واتّصلت أنا هذه المرّة، فاكتشفتُ أنّهم قطعوا الخطّ نهائيّاً، الخطّ الوحيد الّذي يربطنا بالحياة والزّمن. ما عاد يأتينا من العالم الخارجي سوى غبار الزّوابع، يدخل من شقوق الأبواب والواجهات الزّجاجيّة العريضة. تلحق به نظرات رجال الأمن" [١٩]. أو "نجلس في الظّلام، ظلام تنبت فيه ظلال، نحدّق إليهم، جرس التّلفون ينطلق مثل ضحكة سوداء، قهقهة معتوه. أرفع السمّاعة أسمع هديراً أشبه بهدير محارة بحر وهميّ. صوتٌ أجشّ، يا خونة، ثمّ صوت متّصل وهدير. فصلوا الهاتف. الخطّ الوحيد الّذي يربطنا بالعالم الخارجي" [٢٠]. أمّا الجهاز الثّاني الّذي يربطهم بالعالم الخارجي فينتابه الصّمت بدوره. تقول المرأة: "نتفرّج على نشرة الأخبار في التّلفزيون، نبصر الصّورة ولا نسمع الصّوت. قلت للختيار دون أن ألتفت: هل تعتقد أنّهم عطّلوا الصّوت؟ قال وهو يشيح بوجهه: لعلّ العطب في الجهاز. منذ أسابيع والصّوت معطّل. ماذا يا ترى يحدث في العالم الخارجي؟" [٢١]. وفي كلّ الحالات يتّصل الصّمت بمعنى الموت. فالموت هو الصّمت الأبديّ الّذي يهدّد الشّخصيات كلّها تقريباً. فعندما ينقطع صوت التلفون نهائيّا تعلم الأسرة أنّ ولدها قد قتل "سيلفيا الّتي تبصر الصّوت وتسمع الصّمت سيلفيا هذه، هي الّتي اتّصلت وأنبأته بأنّ أحمد قد اختفى، ربّما اختطف. لن يحمل أحدٌ بعد الآن اسمه. انقطع الصّوت الأخير الّذي كان يربطهم بالحياة والمستقبل" [٢٢]. وتظهر بعض الأشياء والشّخصيات في البيت علامة من علامات الموت أو تحقّقا له، فالمسدّس الّذي لم تصادره السّلطة يظلّ يعلن عن موت ممكن، لكنّ الكلبة الصّغيرة تقتل عبثاً. إنّ الموت في هذه الرّواية يهدّد كلّ الشّخصيات، فحتّى كاتم الأصوات ومحترف القتل ينتابه شعور الرّغبة في الموت وهو ينقطع عن الكلام "لكنّه لم ينبس. دفن رأسه في الوسادة وقال إنّه يرغب في أن يموت ولم تسمع ما قاله.. قال إنّه يرغب في أن يموت وأن يلحق بأبيه المرحوم الحاج محمود وهو يريد أن يموت ليقابله" [٢٣].

٣:٣. لكنّ الصّمت يظهر في الكلام. فالمتلفّظون وهم يتحاورون، يتركون فراغات في كلامهم في مواطن كثيرة من الرّواية. فهم يعلمون أنّ كلامهم مراقب بواسطة أجهزة التّنصّت المنتشرة في البيت.ولذلك تجيء الحوارات وهي تحمل نقصاً وتترك فراغات لا تستطيع أن تملأها. إنّها فراغات ناتجة عن هذه الرّقابة الذّاتيّة المفروضة الّتي يجريها المتكلّمون على كلامهم حتّى لا تغضب السّلطة ولا تنتج عن غضبها إجراءات جديدة لا يستطيعون أن يتحمّلوها وهم في هذه الوضعيّة.إنّ التّلفّظ محكوم بوضعيّة قاسية: بيت مغلق يراقبه رجال الأمن وزرعت فيه أجهزة التنصّت، وينتج عن هذه الوضعيّة أنّ الكلام يسقط كلّ ما يمكن أن يغضب السجّان. ولذلك يجيء الحوار وإن طال منضغطاً، لا تبلغ الجملة فيه منتهاها، ولا يسترسل المتحاوران في أفكارهما، فهما متّفقان على ما يمكن أن يقال وما لا يجب أن يقال. ولذلك يتضمّن الحوار فراغات رهيبة وهي أبلغ من الكلام الظّاهر الّذي يقوله المتكلمان وتلتقطه أجهزة التّنصّت. ويمكن أن نحيل في هذا المعنى على الحوار بين الرّجل وزوجته وهما راقدان على السّرير ويحدّقان في العتمة في صمت [٢٤]. إنّ وضعيّة التّلفّظ في هذا الحوار ذات دلالة عميقة.فالمتحاوران في حجرة مغلقة ومظلمة يسودها الصمت وأصابع الرّجل الّتي تراها الزّوجة بأصابعها، باردة، وتقطع كلام المتلفّظين بعض المشيرات الّتي تتكرّر: قلتُ قال /أو تصف الحالة الّتي عليها المتكلّمان: "قال دون أن ينزع عينيه من الظّلام"، قال وهو يضغط على يدي، "قال وهو يربّت على يدي. ويقطع الحوار ظهور البنت التي جاءت خائفة من الكابوس الذي رأته" رفع يديه عن يدي وأشعل سيجارةً. أطلّت الصّغيرةُ وأشعلت النّور. قالت إنّها رأت كابوساً مرعباً في منامها. وأنّها خائفة وتريد أن تنام بيننا"[٢٥].إنّ كلام الأصابع هاهنا أبلغ من كلام اللّسان.

٤:٣.أمّا الملفوظات في حدّ ذاتها فهي ملفوظات قصيرة محدودة المعنى، تسكت عن أكثر ممّا تصرّح به وتقوله"قلت"أشعر بالوحدة"شدّ على يدي. لم يدخّن سيجارة. فالآن لنا أن نتقاعد" إنّ بين الملفوظين فراغاً هائلاً كهذا الفراغ الّذي يظهر بين الملفوظين التّاليين:"قال، أرى أنّهم يتعاطفون ويدركون ماذا ترين أنت؟ قلتُ، أرى ظلاماً وعتمةً وحرساً تحت مصابيح الشّارع" [٢٦].

ولكنّ الكلام أحياناً يقول ما لا يريد المتلفّظ أن يقوله بل نرى الملفوظ يحمل ازدواجيّة غريبة. فالاتّصال الهاتفي الّذي يقتضي متكلّماً وهو الرّجل أو المرأة أو الصّغيرة ومتكلّماً له

وهو الابن احمد، يتّجه ملفوظه اتّجاهين اثنين: اتّجاه السّلطة واتّجاه أحمد. وهو في الحالتين ملفوظ مغالط. فهو يقول للسّلطة الّتي تقبله كلاماً غير صحيح ويقول لأحمد كذلك كلاماً غير صحيح فيه مغالطةٌ غير مقصودة يُحمل عليها المتلفّظ حملاً، ذلك أنّ الهاتف من وجهة نظر السّلطة "ذو ولاء شأنه شأن المواطن. فإذا سمع كلاماً غير مستحبّ فإنّه يرفض أن يردّ "(٢٧) ولذلك عندما اتّصل أحمد تحدّث الرّجل"قلت له إنّنا نعيش حياة هانئة وأنّ كلّ احتياجاتنا متوفّرة"(٢٨). وعلى هذا النّحو تقتضي وضعيّة التّلفّظ أن يتحوّل الكلام إلى كذب. والكذب في الحقيقة في هذا السّياق فراغات وهو صمتٌ وعلى القارئ أن يملأ هذه الفراغات ويحلّ ترمّز الصّمت وهو يقرأ هذه الرّوايةَ "كذب أحمد على أمّه ألف كذبة وكذبة واحدة ومنها مثلاً أنّه يشتغل في شركة محترمة.. ثمّ جاء دور الأمّ لتكذب ألف كذبة بيضاء وأخرى سوداء. فقالت إنّهم مرتاحون هنا وأنّ الطّقس جميل وانّ الجماعة يعاملونهم معاملةً مثلى"(٢٩).

٣,٥. يبدو لنا هذا الصّمتُ أبلغ من الكلام. فهو عدم تحقّق فعل تلفّظ كان يمكن أو كان يجب أن يقع في وضعيّة محدّدة. وإذا نظرنا إلى علاقة النصّ به، فإنّ الرّواية كلّها، نظراً لطابعها الملتبس نصٌّ صامتٌ. فكأنّ الكاتب لم يستطع أن يقول ما يريد أن يقوله، فالتجأ إلى هذا الشّكل الملتبس.فالصّمت هنا محكوم بالرّفض. والمتكلّمون يرفضون أن يتكلّموا لأنّ سلطة قاهرةً تمنعهم من التّعبير عن آرائهم ومشاغلهم. وبالتّالي وهم يتكلّمون يكونون في وضعيّة خاصّة لا تسمح لهم بأن يصدروا ملفوظات قد تزيد من تعكير الوضعيّة الّتي هم فيها. وبذلك يكون الرّفض شكلاً من أشكال التّمرّد على هذه السّلطة الخارجيّة الّتي تتحكّم في وسائل الاتّصال وتريد أن يكون الكلام موالياً. فالمتكلّمون يتركون ثغرات وثقباً في ملفوظاتهم ليس لأنّهم لا يستطيعون أن يقولوا، بل لأنّهم لا يريدون أن يقولوا تفاديا للأسوأ. وهذا يعني أنّ الصّمت ملتبس بالخوف الّذي يتحوّل إلى سلطة قامعة تذلّ المتكلّمين.

٤. يرتبط الخوف بجهاز المراقبة وبالفضاء الّذي يتحرّك فيه المتكلّمون. فالواجهة الزّجاجيّة للبيت تعرض الشّخصيات إلى التّعرية. والشّخصيات مكشوفة ليس فقط في مستوى الكلام الّذي تتلفّظ به، ولكن أيضاً في مستوى تحرّكها داخل البيت"عيون الحرس فوق السّور تحدّق إلينا، تخترق هذه الجدران الزّجاجيّة ونحن، أنا وأبي وأمّي نحاول مثل لصوص سُلّطت أضواء باهرة عليهم بغتةً، أن نختفي وراء الباب، نتوارى خلف جدار داخليّ يجلّل عري هذا البيت الزّجاجيّ المستباح بالعيون المبحلقة"(٣٠). ينبثق الخوف من

الإحساس بالعراء والاستباحة. فلم يعد الإنسان في هذا البيت يملك شيئاً من خصوصياته. وعلى هذا النّحو يصبح الخوف سلطة في البيت، تتحكّم في كلام الشّخصيات وفي أفعالها وتصرّفاتها. وتتحوّل الشّخصيات إلى شخصيات تراجيديّة كما يصرّح النصّ بهذا المعنى"هذه هي المأساة. المأساة هي أن يعرف البطل مصيره التّراجيدي مسبّقاً. لكنّه بالرّغم من هذه المعرفة يواصل مسيرته نحو هذا المصير"[٣١].

١:٤. وعندئذ تكون كلّ أفعال الشّخصيات داخل البيت تعبيراً عن الخوف، وحتّى الكتابة الّتي التجأ إليها الدكتور مراد باعتباره منظّراً سياسيّاً كانت في الظّاهر طريقةً من طرق الصّمود أمام المصير الّذي فرضه عليه الوضع السّياسيّ الجديد، ولكنّها كانت في الحقيقة خوفاً من السّقوط والانهيار"سوف يأتون، أعرف، حين انتهي من الكتابة، سيسألونني عن أوراقي وسأسلّمها لهم. أعرف. لكنّي سأظلّ اكتب" [٣٢].أو: "خطيئة أن لا أضع حدّاً لحياتي. خطيئة أكبر أن لا أكتب. ينبغي أن أواصل كتابة الكتاب الّذي سيصادر"[٣٣]. وسيظلّ الرّجل وهو يرى المسدّس الجاهز يخشى هذا المصير المحتوم من أجل أن يعيش ويواجه القرن الحادي والعشرين"مشيتُ اليوم عشر كيلومترات. بين المطبخ وغرفة النّوم عشرون خطوة. ذرعت هذه المسافة كبندول ساعة، رائحاً راجعاً مئات المرّات.لم أحسبها بدقّة. وكنت طوال مشواري أفكّر في شكل القرن الحادي والعشرين"[٣٤]. ولذلك تتحوّل الأحلام إلى كوابيس مخيفة.

٢:٤. لكنّ دائرة سلطة الخوف تتّسع وتنتقل من فضاء إلى فضاء. فالملازم لا يستطيع أن ينام مع زوجته في بيته. وهو لا يستبعد وجود جهاز تنصّت في سيّارته، ويعتقد أنّ" الأجهزة عديدة وأنّ كلّ جهاز يراقب الجهاز الآخر"[٣٥]. بل ينتاب الخوف كاتم صوت وهو الّذي يتحكّم في تصرّفاته "لكن حين ألحّت عليّ الحاجة إلى الاعتراف، وأدركتُ أنّني عاجز عن حلّ عقدة لساني أمام الآخر، أي آخر، بسبب من رصانتي وجبني. إنّني رعديد جبان أحياناً خاصة حين أجلس مع مسئولي أو إلى شخص قويّ مثل الدّكتور مراد"[٣٦].أو"لكنّ الرّعب جرثومةٌ دفينةٌ لا تُرى بالعين المجرّدة. أنا أعرفها، حملتها في أنفاسي حين كنتُ أتحدّث إلى أحمد"[٣٧].ويكتسح هذا الإحساس البيت في مدينة عمّان وينتشر في شوارعها عندما تدرك الصّغيرة إنّها ملاحقةٌ"قلتُ إنّي خائفة، خائفة من كلّ جديد من العائلة الكبيرة، من تلك الأجهزة أو المنظّمات الغامضة الّتي قتلت أخي وأمّي"[٣٨].

٣:٤. ولكن ألا يخفي الخّوف عداوة وعنفاً يعود إلى منبعه بعلامته المقلوبة، على حدّ عبارة جوليا كريستيفا؟ ألا تكون الكتابة بهذا المعنى العلاج الوحيد للرُّهاب؟ إنّ الرُّهاب لا يختفي ولكنّه ينزلق تحت اللّغة. إنّ كلّ رُهابيّ، كما تقول كريستيفا هو كتابةٌ في حالة تكوّن، وعلى العكس يبدو كلّ فعل كلام لغة خوف(٣٩). إنّنا نعتبر هذه الرّواية مذكّرات كاتم صوت هي الرّواية المركزيّة في مدوّنة مؤنس الرزّاز. فهي النّواة الأساسيّة والنّصوص الأخرى ما هي إلّا دوائر حول هذه النّواة. فعندما ننتقل إلى الرّوايتين الأخريين، جمعة القفّاري:يوميات نكرة وسلطان النّوم وزرقاء اليمامة، نحن في الحقيقة ننتقل من مستوى إلى آخر، من تمثيل بشريّ للواقع إلى تمثيل موضوعيّ ساخر، إلى تمثيل رمزيّ، من رواية تهيمن عليها شخصيّات مرجعيّة واقعية إلى رواية تهيمن عليها الشّخصيّات المرجعيّة الاجتماعيّة، إلى رواية تقوم أساساً على شخصيّات مرجعيّة مجازيّة. ومع ذلك فإنّ الدّلالة لا تتغيّر كثيراً.

٥. في رواية جمعة القفّاري: يوميات نكرة، حلّ الخطاب السّاخر محلّ الخطاب الواقعي المباشر. وإن حافظ المؤلّف على نمطي السّرد: السّرد السّير ذاتي والسّرد مجهول الاسم، فالرّواية لا تخلو من الالتباس. وهو هنا لا يتعلّق بطبيعة النصّ في حدّ ذاتها، بل بطبيعة الخطاب السّاخر. إذ نحن إزاء شخصيّة مركزيّة هي شخصيّة جمعة القفّاري يقدّمها السّارد على أساس أنّها شخصيّة مريضة، تعاني من بعض الأزمات النّفسيّة "قال الطّبيب المرعب أنّني أعاني من تخلّف عاطفي وأنّني معاق انفعاليّاً"(٤٠). وتجلّى هذا المرض النّفسي عندما فكّر في كتابة رواية وبنى شخصيّة روائيّة وحوّلها إلى شخصيّة واقعيّة يتحدّث معها ويخاطبها في كلّ حين" علّق كثير الغلبة وهو ينفخ يائساً أنّ أموري تستفحل وأنّ عجزي على التّصالح مع نفسي وعقد معاهدة سلميّة مع الحياة دفعني إلى تحويل نعمان العموني من مشروع شخصيّة روائيّة في الذّهن إلى شخصيّة واقعيّة أبصرها وأتحدّث معها مع أنّها غير موجودة، ونصحني بزيارة طبيب نفسانيّ"(٤١)، وشخصيّات أخرى ثانويّة تحيط بجمعة القفّاري"كثير الغلبة، زوجته، الأخت، وداد" تقدّم على أنّها شخصيّات سويّة متصالحة مع العصر ومدركة للتّطوّر الاجتماعي الحاصل وناجحة في مسيرتها الحياتيّة.

١:٥. وفي الحقيقة، نحن في هذه الرّواية إزاء مدارين سرديين مختلفين، يُحدث اجتماعهما في هذه الرّواية التباساً ظاهراً. في المدار الأوّل يبدو جمعة القفّاري رجلاً مريضاً" جفّفت

عرقي بمنديل من الورق، ثمّ اعترفت لها بعد أن أشحت بوجهي وسقطت ذقني على صدري، أنّني كنت أعاني من اضطرابات عصبيّة وانّي دخلتُ إلى مصحّ للأمراض العصبيّة والنّفسيّة وأنّني أحاول إبرام معاهدة صلح بيني وبين نفسي من جهة ثمّ بيني وبين محيطي من جهة أخرى"(٤٢).وكلّ تلك الوضعيّات الاجتماعيّة الّتي يجد فيها نفسه تؤكّد أنّه رجلٌ غبيٌّ، غير قادر على فهم العالم وعاجز على التّصالح مع محيطه الاجتماعيّ، بحكم الحالة المرضيّة النّفسيّة الّتي هو عليها. وبالتّالي تنتهي الحكايةُ بأن يأخذه رجال الأمن إلى المستشفى، وهي النّهاية الطّبيعيّة لرجل مثله يعيش حالته.وفي المدار الثّاني يبدو جمعة القفّاري دونكيشوتاً من طراز جديد "سيطر عليه هاجس كتابة رواية عن بطل يتمنّى أن يكونه..وسيسمّيه عون كيشوط أو عون الكياشطة، نسبة إلى دون كيشوت الأندلسيّ!نعم بطل ذو حياة تزدحم بالمغامرات، بطل يقدّم نظريّة فلسفيّة جديدة، فيها خلاص للبشريّة من عذاباتها"(٤٣).وإن دخل مستشفى الأمراض النّفسيّة فقد شفي تماماً"كان الدّكتور يكفّ فجأةً عن الدّوران في الغرفة ن ثمّ يرفع رأسه ويمرّر أصابعه في شعر رأسه ويردّد كالحالم: الأزمة تعيد إنتاج نفسها، حاصله، شُفي تماماً وقيل إنّها معجزة العلم وعاد جمعة إلى البلد"(٤٤). وتؤكّد بعض شخصيّات الرّواية هذا المعنى إذ ترى أنّ مرض جمعة القفّاري هو تصنّع لا غير"قال لي لا أعاني من أيّ مرض وأنّ مرضي الوحيد هو عدم قدرتي على التّكيّف، وأنّني لا أبذل جهداً كافياً للاندماج في المجتمع"(٤٥). وعندئذ تكون الوضعيّات الاجتماعيّة الّتي عاشها دليلاً على انّه رجلٌ ذو قيم أصيلة في زمن تردّت فيه القيم وساد فيه الابتذال"لكنّ وداد تصرّ على أنّه عملاق في زمن الأقزام ونبيل في عصر النّذالة وفارس جليل في وقت ترجّل فيه جميع الرّجال الذّكور عن صهواتهم ومشوا على أقدامهم"(٤٦).وإن أبدى بعض السّلوكات البلهاء فتلك طريقةٌ اتّخذها حتّى يستطيع أن يعيش بين هؤلاء النّاس.

٢:٥. في الحقيقة إنّ المدارين ممكنان ويحدثان التباساً تصرّح به الرّواية بشكل من الأشكال"إنّ جمعة القفّاري ولد في الزّمان الغلط ووصفته بأنّه صعلوك نبيل ولم يكن جمعة على يقين من أنّها تمدحه أو تشتمه"(٤٧).وصورة دون كيشوت الّتي استدعيت في الحكاية ذات وجهين، فقد تكون لصالح الشّخصيّة أو لغير صالحها.يظهر الالتباس إذن في كلام السّارد وكلام الشّخصيات بحكم هيمنة خطاب السّخرية في الرّواية كلّها. وإذا فهمنا السّخرية على أنّها خطاب مزدوج وإن على مستوى الشّكل باعتبار"نمط خطاب

يحتوي على فارق بين ما تقوله لفظاً وما تريد ان تقوله حقّاً"[٤٨] وإذا اعتبرنا السّخرية" وجهاً من وجوه التّعبير عن الذّات ويمكن أن تسمّى بالمعنى الحقيقي للكلمة مجازاً " فهي تقلب كلّ شيء إذ تبطن الظّاهر وتظهر الباطن وتسعى إلى أن يكون الأوّلون الأخيرين والأخيرون الأوّلين"[٤٩] واعتبرناها أيضاً التّواضع المغلوط والسّذاجة المغلوطة والإهمال المغلوط على حدّ عبارة جانكيليفيتش، فإنّ الملفوظ الرّوائيّ يتأسّس على فراغات وثقب على القارئ أن يملأها حتّى يغلّب مداراً على مدار وحتّى يصل إلى قصديّة المؤلّف.

٣:٥. ثمّة إذن في خطاب السّارد وخطاب الشّخصيّات صمتٌ يتكرّر باستمرار، لأنّ الكاتب ينحو منحى المجاز، يخفي ويموّه ويناور. فهو يرفض أن يسمّي الأشياء بأسمائها وينحو بالخطاب منحاه المباشر.إنّ الصّمت هنا يعتبر عمليّةً خطابيّةً واعيةً، وهو في الحقيقة يتّخذ شكل التّمرّد على الخطاب الاجتماعي برمّته الّذي يرفض أن ينخرط فيه. تسأل وداد جمعة القفّاري"ألا تقوم مناعتك إلّا بالصّمت؟ أنت حصنٌ منيعٌ، وجدران قلعتك الدّاخليّة العصيّة وأسوارها الّتي تتأبّى على الاقتحام مجهولةٌ بصمتك.لكنّه صمتٌ يواري حزناً عميقاً.أسى ومرارة تعيشهما وحيداً ولا تبوح بهما لأحد، لأنّك عصيّ الدّمع، شيمتك الصّبر!"[٥٠]، ويتّخذ كذلك شكل التمرّد على المخاطَب نفسه لأنّه يرفض أن يتواصل معه"أقسم باللّه أنّني حاولت أن أساعده على التّأقلم، قلت له يا جمعة يا حبيبي يابن الحلال يابن عمّي، ينبغي أن تخرج من غربتك وتدخل الحياة العامة"[٥١]. وعندئذ يلتبس الصّمت بالخوف الّذي يتّصل بالشّخصيّة المتخيّلة داخل الرّواية وهي شخصيّة النّعمان"فإذا بطباع المجازفة والمخاطرة وحبّ المغامرة والميل إلى الاستطلاع تتبدّد، لتحلّ محلّها خصال الكسل والخوف، نعم الخوف، الخوف من الموت، من العتمة، من الخروج إلى الشّارع، من الاختلاط بالنّاس، من الحياة كلّها".كما يتّصل بالشّخصيّة وهي شخصيّة جمعة القفّاري الّذي يجد نفسه تحت سلطة الخوف شأنه شأن شخصيات مذكّرات كاتم صوت"ساورني إحساسُ شكّ مظلم وفزع طارئ. وثار حسّي الأمني واستنفر أجهزة الإنذار الصّدئة في أعماقي... حدّثتني نفسي أنّها قد تكون فتاة من وكالة المخابرات المركزيّة الأمريكية، ثمّ شطّبتُ هذا الاحتمال. لماذا تلتفت الوكالة إلى نكرة مثلي؟ لعلّها تنتمي إلى الموساد. ألست صديق أحمد أبو سيف؟ألم يكن لأحمد أبو سيف نشاط سرّي أيّام بيروت؟ لكنّ أحمد أبو سيف نفسه في البلد الآن. فلماذا لا تحاول إيقاعه شخصيّا إذا كانت من الموساد؟ استبعدتُ هذا الاحتمال. لكنّ بذرة الحسّ الأمني الّتي

زرعها أحمد أبو سيف في أعماقي لا تزال تتضخّم"(٥٢). وعندئذ يكون فعل الكتابة وحتّى وإن كان مشروعاً من خلال الرّواية الّتي يريد جمعة القفّاري أن يكتبها وهي مغامرات النّعمان في شوارع عمّان، العلاج الوحيد من الرُّهاب.

٦.في رواية سلطان النّوم وزرقاء اليمامة، يخرج مؤنس الرزّاز من التّمثيل الواقعي ليوغل في المجاز ويباعد بين عالمه الرّوائي ومرجعه. يتنازل في هذه الرّواية المرجعيّ لفائدة اللّغة الرّامزة. وفيه يخرج السّرد من الملموس إلى المجرّد، ذلك أنّ عالم الضّاد لا يوجد على الخرائط"ألا يتحدّث النّاس عن عالم الجنّ وعالم العفاريت والأشباح وحتّى عالم الأطفال والموسيقى وما وراء الطّبيعة وعالم الأحلام والمنامات..هذه العوالم كلّها لا تجدها على الخريطة، لكنّها موجودة"(٥٣). ومع ذلك فنحن إزاء شخصيات مرجعيّة، لكنّها لا تحيل على كائنات اجتماعيّة بقد ما تحيل على كينونات مجازيّة. ولكنّها على نقيض رواية جمعة القفّاري:يوميات نكرة،يبدو عالم الضّاد "عالم النّاس الخارقين والإنسان العادي فيه شاذ عن القاعدة شأن شخصيّة علاء الدّين الّذي فقد صفته الخارقة (٥٤). "فهو عالم أشخاص يتمتّعون بقدرات خارقة ويتجنّبون العيش في عالمكم الّذي لا يترك الخارق وشأنه، إنّه عالم أشخاص غريبي الأطوار هربوا من عوالمهم الأصليّة أو أبعدوا إبعاداً أو نفياً لعدم قدرتهم على التّكيّف"(٥٥). وعندئذ يطرح السّؤال بشكل مقلوب. فإذا كان السّؤال في رواية جمعة القفّاري كيف سيتأقلم رجل غير عاديّ مع أناس عاديين؟ يتحوّل السّؤال في رواية سلطان النّوم وزرقاء اليمامة إلى صيغة مناقضة:"كيف سيتأقلم رجل عادي مع مجتمع من الخارقين؟"(٥٦).

١:٦. تتحوّل الشّخصيات في هذه الرّواية إلى شخصيات متكلّمة، فهي الّتي تروي وهي الّتي تتكلّم وتنقل كلام الشّخصيّات الأخرى على سبيل التّناوب"سلطان النّوم وزرقاء اليمامة، بئر الأسرار، الدّكتور نور الدّين وشخصيّة ميم الرّوائي وهي شخصيّة واصلة بالمؤلّف الّذي ألّف الرّواية وسارد مجهول الاسم الّذي يبدو عليما بعوالم الشّخصيّات، ظواهرها وبواطنها. وفي كلّ ذلك يقلب المؤلّف المواضعات الأدبيّة، فالواقع عنده "أكثر فانتازيّة من الخيال..والحياة تقلّد الفنّ، ابتداء من الشّعر مروراً بالرّواية لا العكس"(٥٧).

٢:٦.إنّ هذا الشّكل الّذي تمثّل فيه الرّواية الرّمز شكلٌ ملتبسٌ بطبيعته. فالشّخصيات لا تعدو أن تكون رموزاً لأفكار ومواقف فكريّة ووضعيّات اجتماعيّة. والشّخصيات عموماً، عندما

تتكلّم تصف وضعيّات تكون فيها في حكاية تبدو ظاهريّاً متقطّعة، لكنّها تتكامل عبر الفصول المختلفة، عندما تتّضح علاقة سلطان النّوم بزرقاء اليمامة. إنّ الالتباس يظهر في مدى إدراكنا لمدلولات هذه الرّموز. فإذا كان عالم الضّاد رمزاً لأولئك الّذين يتكلّمون لغة الضّاد، فإنّ شبه مدينة الضّاد لا ترمز إلى عاصمة بعينها. وإذا كانت الشّخصيات ترمز إلى مجموعة من الأفكار والمفاهيم، فإنّه من الصّعب أن نحصر هذه الأفكار والمفاهيم في دلالة محدّدة. "هنا في سلطنة الأحلام لا وجود للحدود والأسوار الّتي ينشئها العقل. هنا لا حدود فاصلة بين الزّمان والمكان، ولا بين المخيّلة والذّاكرة ولا بين الوهم والواقع، لا جدران تفصل بين المفاهيم والكائنات"(٥٨). إنّ التّعميم في الحقيقة مصدر الالتباس، فهذه المدينة الّتي غزتها الأسرار والفضائح وفاضت بها "أغلق بئر الأسرار فمه. إلّا أنّ الأسرار والفضائح بدأت تتدفّق من أذنيه وأنفه ومساماته وكلّ ثقب في جسده متّخذة عدّة أشكال وهيئات:أصوات، حوارات، كلمات، صور، أشرطة تسجيل ضئيلة الحجم"(٥٩) ويحكمها سلطان النّوم" أنت لا تدرين شيئاً عن سلطنة المنام، النّائمون يرغبون في أن يحقّقوا في عالم المنام الرغبات الّتي يحظرها عليهم عالم اليقظة. إنّهم يتطلّعون إلى اقتراف ما يرغبون في اقترافه في عالم اليقظة. لكنّ العرف والمألوف والمجتمع والقانون يردعهم"(٦٠)، وتغزوها قبائل العجاج والرّمل"بدأت موجات الرّمل تربض على أرض الغرفة طبقةً فوق طبقة، وترتفع مرتبةً فوق مرتبة.وقبائل الزّوبعة العجيبة لا تنقطع قبيلةً تلو قبيلة، تقتحم باب الشّرفة، وتندفع بلا هوادة إلى غرفة العجوز العاجزة فوق سريرها"(٦١)، ترمز إلى وضع لا يمكن لنا أن نحدّد معالمه.فقد أغرق السّرد في الخيال "هذا هو العالم الوحيد الّذي لا حدود فيه.إنّه عالم الحرّية الخالصة.قال إنّ كلّ الأزمنة هنا معاص، بوسع المرء هنا أن يتقدّم ن يتأخّر، يتيامن، يتياسر"(٦٢). فهل أنّ جبال الرّمال الّتي تزحف على المدينة فيلم هولويوديّ أم أنّه واقع حقيقيّ؟

٣:٦. يخترق الصّمت هذه اللّغة الرّامزة. وما يقال في النصّ يخفي ما لا يقال"فلكلّ منّا أسماء مستعارة وحركيّة. ولكلّ منّا هويّات متعدّدة، بعضها أصيل وبعضها مزوّر. ولكلّ منّا وجهٌ ظاهرٌ ينسجم مع الباطن أو لا يعكس حقيقته"(٦٣). ويمتلئ الكلام بهذه الفراغات أي بهذا الّذي لا يقال. تظهر كلمة الصّمت في الرّواية في موضع واحد على لسان بئر الأسرار وبهذه الصّيغة" بيني وبين العالم بئرٌ من الصّمت، كتلة الصّمت خفيّة.إنّها تجلس بينك وبين الغرباء لتداري جرح الاحتكاك المفتعل. للصّمت لونٌ، لونه أسودُ"(٦٤).

٦, ٤. لا شكّ أنّ خطاب المتكلّمين ينزع بدوره في هذه الرّواية عبر المجاز منزعاً ساخراً. ولكنّه سخريّة قاتمةٌ، تظهر في هذا الخطاب المزدوج في ما يقوله الكلام في الظّاهر وما يريد أن يقوله في الباطن. وبالتّالي يكون للكلام الظّاهر فراغٌ على القارئ أن يملأه.إنّ النصّ مفتوح. وهو ينفتح على القراءات المتعدّدة. فشبه مدينة الضّاد تحكمها كائنات خارقةٌ وغير عادية، لكلّ كائن منها سلطان لا يملكه غيره. وإذا اعتبرناها كائنات مجازيّة يمكن أن تكون رموزاً لقوى الأمر والنّهي في مدينة الضّاد الحقيقية ويمكن على هذا النّحو أن نتتبّع الوضعيّات والمواقف كما تظهر في الحكاية ونؤوّلها للوصول إلى قصديّة المؤلّف وذلك عبر البحث في مجالات المحاكاة أو التّطابق أو التّنافر، وهو أمرٌ ليس سهلاً في رواية تريد أن تباعد الأشياء والمعاني. فما هو إعصار العجاج الّذي يهدّد شبه مدينة الضّاد، وما هي الأسرار والفضائح الّتي تملأ شوارع المدينة وقد سقطت من جسد بئر الأسرار.إنّ الكلام يسكت في مثل هذه الوضعيّات ولا يترك إلّا فراغات معروضةً على القارئ.لكنّ الملفوظات أحياناً تنفتح على مقاصدها، كأن تقول جولييت"إنّ مشكلة الشّرق هي السّياسة. النّاس يأكلون ويشربون سياسةً. وأكدّت

"أنّ الغرب حقّق تفوّقه على الشّرق لأنّه أعلن رسميّا منذ الثّورة الصّناعيّة حقّ الإنسان في العشق. التزمّت هو التّخلّف، والنّظرة إلى حرّية الحب هي مقياس للتّقدّم أوالتّخلّف.. أمّا هنا في الشّرق، فالحبّ عيب ومحظور والهيبة تتطلّب وجوهاً متجهّمة صارمةً "[٦٥].إنّ مثل هذا المقطع يطول ونحن نعتقد أنّه في هذه الرّواية أقرب إلى الاختراقات النصّية. فالكاتب يخترق الميثاق القرائي الّذي وضعه منذ العنوان. فإذا كانت الرّواية من باب التّمثيل الرّمزي فإنّ ظهور مثل هذه الملفوظات الواقعيّة والمباشرة على لسان الشّخصيّات تحدث نشازاً داخل النصّ، ولكن يمكن أن نفهمها على أساس أنّها ازدواجيّة خطابيّة تبرّر ما ذهبنا إليه. ومع ذلك فإنّ أغلب الملفوظات تظلّ داخل سياقاتها المجازيّة. ففي الحكاية المجازيّة، على حدّ عبارة ديفيد لودج هي شكل متخصّص من السّرد الرّمزي وهو لا يوحي من وراء معناه الحرفي، بل لا بدّ من فكّ شفرته فيما يتّصل بمعنى آخر وهي تنمو وفق التّوازي بينها وبين المعنى المضمّن فيها، وتنحو الأفعال الّتي تستخدم أسلوب الحكاية المجازيّة لا على نحو عارض بل بوصفه وسيلة سرديّة أساسيّة، إلى أن تكون الحكايات في هذه الرّواية تهكّميّة"[٦٦]. فهل يمكن أن نقول إنّ هذه الحكاية المجازيّة بمروياتها وملفوظاتها تخفي سارداً ومن ورائه مؤلّفاً أدرك أنّ ما يمكن أن يقال في هذه الرّواية وقد بلغ درجة عالية من الدّناءة تتحمّله اللّغة

الواقعيّة، إمّا لأنّ موقعه في الهيئة الاجتماعيّة لا يسمح له بالقول أو أنّ سلطةً ما تمنعه منه؟ ففي الشّعور بالدّناءة كما تقول كريسيفا يكمن شيء من ذاك التّمرّد العنيف والغامض الّذي ينتاب الكائن في مواجهة ما يهدّد وجوده وما يبدو له متأتّياً من خارج أو من داخل، تجاوز الحدّ، ملقى إلى جانب الممكن والمسموح به والقابل للتّفكير"(٦٧).

٧. إنّ النّتيجة الّتي نخرج بها من هذا التّحليل هي أنّ التّشكّل السّرديّ في هذه الرّوايات الثّلاث الّتي حلّلناها محكومٌ بمدار دلالي كبير يقوم على ثلاث مناصات هي الالتباس والصّمت والخوف(٦٨). لا شكّ أنّ مؤنس الرزّاز أراد أن يكون خطابه الرّوائي، على الأقلّ من خلال هذه الرّوايات الثّلاث، خطاباً ملتبساً يخترقه الصّمت والخوف. إنّ النصّ كما يقول إيكو "نتاج يرتبط مصيره التّأويلي أو التّعبيري بآلية تكوينه ارتباطاً لازماً، فأن يكوّن المرء نصّاً يعني أن يضع حيّز الفعل استراتيجيّة ناجزة تأخذ في اعتبارها توقّعات حركة الآخر"(٦٩). وشبّهه بالمحارب الّذي يتصوّر عدوّاً نموذجيّاً مع اختلاف أساسيّ وهو أنّ المؤلّف في كتابه يسعى إلى أن يجعل الخصم رابحاً لا خاسراً(٧٠). والخصمُ هنا هو هذا القارئ النّموذجيّ الّذي يكون جديراً بالتّعاضد من أجل التّأويل النصّي بالطّريقة الّتي يراها، هو المؤلّف، ملائمة وقمينة بأن تؤثّر تأويليّاً بمقدار ما يكون فعل المؤلّف تكوينياً(٧١).

١:٧. إنّ الذّات الكاتبة تكاد لا تختفي في هذه الرّوايات الثّلاث. ففي الرّواية الأولى مذكّرات كاتم صوت يروي مؤنس الرزّاز حكاية مؤلمة عاشت أسرته بعض فصولها. وفي رواية سلطان النّوم وزرقاء اليمامة، يظهر الأستاذ ميم الصّحفي والرّوائيّ وهو في الحقيقة انبثاق لصوت المؤلّف داخل النصّ، كما يظهر فيها اسم منيف الرزّاز من بين شخصيّات مرجعيّة كثيرة تذكر بأسمائها الحقيقيّة، ويمكن أن نعود إلى الملفوظات في حدّ ذاتها لنؤكّد أنّ المؤلّف حاضر في نصوصه، ويذكّر بأنّه موجود وليس غائباً.وعندئذ قد لا يكون مثيراً أن نقول إنّ هذه الرّوايات لا تعدو أن تكون بمدارها السّرديّ الكبير وبمناصاتها الّتي أشرنا إليها تسريداً للحالة النفسيّة والوجوديّة الّتي عاشها مؤنس الرزّاز في حياته الشّخصيّة.

٢:٧. أذكر أنّي استمعتُ إلى شهادة قالها مؤنس الرزّاز في مدينة بعيدة عن عمّان صائفة عام ١٩٩٨، عبّر فيها في كثير من الألم عن الوضع العبثي الذّي وجد نفسه فيه منذ طفولته المبكّرة. فماذا سيحدث لو فشلت المؤامرة ولم ذاك الّذي حدث؟ هل سيكون مؤنس الرزّاز

الكاتب الكبير الّذي ننظر في أدبه اليوم بعد موته؟ إنّ المسألة لعبةٌ أدّى فيها سوء الحظّ دورا من أدواره.لعلّ هذا الوضع الإشكاليّ يساعدنا على فهم تلك المناصات الّتي حللّناها. ففي شخصيّة مؤنس الرزّاز شيء من الالتباس والصّمت والخوف.فهل أنّ الكاتب مع الدّكتور مراد الّذي أزيح من موقعه القيادي بطريقة لا ديمقراطيّة، تتّسم بالعنف وزجّ به في الإقامة الجبريّة لينهي بقيّة حياته فيه، أم مع الدّكتور مراد الّذي انتقل مع رفاقه من موقع المقموعين إلى موقع القامعين، وهو يدرك أنّ النّاس يقولون" حفّار البئر وقع فيه؟ وهل سيكون الكاتب مع الدّكتور مراد أو ضدّه وهو يرى ما قد حدث؟

• إحالات

١. Julia Kristeva ، Pouvoirs de l’horreur ;Ed. Seuil، 1980 p161.
٢. انظر مثلا ما كتبه فخري صالح،مؤنس الرزّاز روائي الانهيار العربي، صحيفة كلّ الأردن الألكترونيّة
٣. v. René Rivara،La langue du récit ،L’Harmatan،2000
٤. امبرتو إيكو، التّأويل بين السيميائيّات والتفكيكيّة، تعريب سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، ٢٠٠٠، ص٢٢"٢٣
٥. المرجع ذاته، ص٧٨
٦. سلطان النّوم وزرقاء اليمامة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، عمّان١٩٩٧، ص٤٨
٧. اعترافات كاتم صوت دار الشّروق للنّشر والتذوزيعن عمّان١٩٨٦، ص٢٢١
٨. V. R.Rivara،La langue du récit، p.172
٩. ibid،p١٧٣
١٠. P.Van del Heuvel Parole،Mot،Silence،p 79
١١. V.R.Rivara،p23
١٢. اعترافات كاتم صوت، ص٧٩
١٣. المرجع ذاته،ص٣٥
١٤. ذاته، ص٣٧
١٥. ذاته،ص٥٥
١٦. ذاته،ص١٥
١٧. ذاته،ص١٨
١٨. ذاته،ص١٨
١٩. ذاته،ص١١
٢٠. ذاته،ص١٦
٢١. ذاته،ص٢٩

٢٢. ذاته،ص٩٣

٢٣. ذاته،ص١٣٨

٢٤. ذاته،ص٢٠

٢٥. ذاته،ص٢١

٢٦. ذاته،ص٢١

٢٧. ذاته،ص٢٤

٢٨. ذاته،ص٢٥

٢٩. ذاته،ص٧٩

٣٠. ذاته،ص٩

٣١. ذاته،ص١٠

٣٢. ذاته،ص١٠

٣٣. ذاته،ص٢٢

٣٤. ذاته،ص٢٣

٣٥. ذاته،ص٩٩

٣٦. ذاته،ص٥٣

٣٧. ذاته،ص٦٨

٣٨. ذاته،ص١٨٦"١٨٧

٣٩. J.Kristéva.p49

٤٠. جمعة القفّاري، يوميّات نكرة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، عمّان ١٩٩٠،ص١٦٤

٤١. المرجع ذاته،ص١٢٣

٤٢. ذاته،ص٤٨

٤٣. ذاته،ص٢١

٤٤. ذاته،ص٢٠

٤٥. ذاته،ص٢١١

٤٦. ذاته،ص٦٩

٤٧. ذاته،ص٧٠

٤٨. Beda Allemann. Poétique.1978.p388

٤٩. Jankélévitch.L4ironie.Flamarion 1964.p42

٥٠. جمعة القفّاري،ص٧٠

٥١. ذاته،ص١٧٥

٥٢. ذاته،ص٧٢

٥٣. ذاته،ص٢٣"٢٤

٥٤. سلطان النّوم وزرقاء اليمامة،ص ٤٩

٥٥. ذاته،ص٢١

٥٦. ذاته،ص٥٠

٥٧. ذاته،ص٢٩

٥٨. ذاته،ص١٧٥

٥٩. ذاته،ص١٠٨

٦٠. ذاته،ص٩٩

٦١. ذاته،ص ١٥٤

٦٢. ذاته،ص١٧٦

٦٣. ذاته،ص١٠٩

٦٤. ذاته،ص٣٤

٦٥. ذاته،ص٤٤"٤٥

٦٦. ديفيد لودج، الفن الرّوائي، تعريب ماهر البطّوطي، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر٢٠٠٢،ص١٦٣

٦٧. J.Kristéva.p9

٦٨. راجع إمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية، تعريب أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافي العربي١٩٩٦ص١٩ وما بعدها

٦٩. المرجع ذاته،ص٦٧

٧٠. المرجع ذاته،ص٦٧

٧١. المرجع ذاته،ص٦٨

اللغة السردية
عند مؤنس الرزاز

• د.بلال كمال رشيد

لا تنهض اللغة بوظيفتها، ولا تتحقق جمالياتها، إلا إذا كانت نتيجة اختيار لألفاظها، هذه الألفاظ التي تبنى بناءً، وترصف رصفاً، وبذلك ارتبط الإبداع بالابتداع، بذاك الجديد الآتي من سحر الكلمات، فاللغة مبنية على اختيار اللفظ، وطريقة البناء والاستخدام، فالقصة أو الرواية "كشكل فني هي – بالتعبير الألماني- نوع من فن القول"(١).

ولا تتحقق هذه النوعية إلا باختيار اللفظ المناسب، ووضعه في المكان المناسب؛ ليعطي المعنى المنشود، فيظهر ميزة الاختيار وفضيلته، من الإبداع في الاستعمال الخاص، إذ إن للكلمة "في اللغة الأدبية أشكالاً مميزة تصير أحياناً من أكثر الأشياء وضوحاً بالنسبة لقارئ النص الأدبي، وهذه الأشكال اللغوية تتغلغل في مستويات مختلفة في النسيج اللغوي، ففي الأدب نجد الوسيلة التعبيرية وهي الكلمة فتكون في واقع خاص، فالأدب يخلق "واقع" الكلمة"(٢). فالأديب هو المسيطر "على اللغة بما يضيفه عليها من ذاته وروحه"(٣).

وهو الذي يختار من الألفاظ ما يدل من خلالها على لغته، أو على لغة الراوي، أو على لغة الشخوص، المتباينة فكراً ومستوى وذوقاً، والدالة على بيئتها الزمانية والمكانية، و"الروائي المتمكن هو الذي يسيطر على أداته اللغوية، ويدرك أسرارها وفاعليتها في التعبير والتأثير، ويصوغ بمهارة فنية تركيبه اللغوي، فيقدم ويؤخر، ويوجز ويطنب، ويعرّف وينكّر، ويوصل ويفصل، ويصرح ويكني، ويصف الأحداث، ويجري الحوار، وينتقي الكلمات الدالة الموحية"(٤).

إن اللغة في النص الأدبي سواء أكان شعراً أم نثراً "أساسها الاختيار المتعمد، بحيث يكون للكلمة ثقل وقيمة في حد ذاتها، وكما أن أساسها تأكيد ذاتيتها، بحيث يدرك القارئ في النهاية أنه بإزاء بناء جديد للغة وبناء جديد لعالمه"(٥).

وإنما يأتي التشديد على "خصوصية اللفظة لكي نؤكد فرادة الأسلوب الأدبي الذي يبرع في اصطفائها ونظمها في نسق ممتع لطيف، يهز مشاعر القارئ، ويصقل ذوقه المتصل اتصالاً وثيقاً باحساسه الجمالي"(٦).

ومؤنس الرزاز بارع مبدع في اختيار ألفاظه ومفرداته، إذ يختارها بسيطة من واقعه المعيش ليبني واقعا روائيا يحمل دلالات عديدة، ولعل نظرة فاحصة في لغة مؤنس الرزاز الروائية لوجدناها بسطة في مفرداتها، عميقة في دلالاتها، إذ يقف عند المفردة مغازلا ومحاورا ومتسائلا، مشركا القارئ في اقتناص شوارد المعاني التي يريدها، فالمفردة تتناسل، وتأتلف وتختلف مع شقيقاتها، فهي تلعب دورا رئيسا كما تلعب العناصر الروائية الأخرى من شخوص وأحداث، وقد تشكل كلماته أسئلة أكثر مما تشكل إجابات، لقد استطاع مؤنس الرزاز أن يوجد لنفسه لغة خاصة، وقاموسا لغويا، لغة مختلفة تدل عليه فكرا وأسلوبا واهتماما، لقد تعامل مع اللغة بحس مرهف، وقلب متعب، وفكر مشغول، حتى خرجت علينا لغته بهسيسها، فعبرت عن صدقه وحبه لوطنه العربي الكبير، لقد كان اختيار مؤنس لألفاظه ومفرداته إبداعا، فالكلمات لا تأتي اعتباطا، وليست وسيلة للقول فقط، فقد يوقف مؤنس سير الأحداث ليقف عند الكلمة حتى تعطي أكلها،وسأقف في هذا البحث عند لغة مؤنس الرزاز السردية ضمن محاور هي:

العنوان، والإهداء، وأسماء الشخوص، ومحور المفردة اللغوية، والتناص، منتهيا إلى قاموس مؤنس الرزاز اللغوي.

- **لغة العنوان:**

إذا ما استعرضنا عناوين روايات مؤنس الرزاز مثل: (أحياء في البحر الميت، اعترافات كاتم صوت، متاهة الأعراب في ناطحات السحاب، جمعة القفاري يوميات نكرة، الذاكرة المستباحة، قبعتان ورأس واحد، مذكرات ديناصور، فاصلة في آخر السطر، الشظايا والفسيفساء، عصابة الوردة الدامية، سلطان النوم وزرقاء اليمامة، حين تستيقظ الأحلام،

ليلة عسل) لوجدنا فيها سمتا لغويا مبنيا على المفارقة وائتلاف ما اختلف، بل يكون العنوان نصا مختلفا دالا على أن لغة المتن الروائي لغة مختلفة.

وقد وقف عند عناوين مؤنس الرزاز الروائية غير باحث مثل الدكتور سامح الرواشدة، والدكتور بسام قطوس، والدكتوره نوال مساعدة، وغيرهم كثير، حيث يقف الدكتور سامح الرواشدة عند عنوان رواية (أحياء في البحر الميت) حيث يرى غرائبية العنوان تتجلى في هذه الرواية فالبحر الميت لا حياة فيه، وحين يكون حقلا صالحا للحياة من خلال مؤنس الرزاز يصبح نموذجا صارخا على المفارقة القائمة عل السخرية والهزء، ولاأظن القارئ محتجا لكبير جهد لكي يرصد التناقض ما بين كلمة (أحياء) و(الميت) وهي مفارقة لفظية يجتمع فيها النقيضان لفظيا ودلاليا، فخبرتنا السابقة تجعلنا نرفض وجود أحياء في البحر الميت، غير أن الأمر يبدو ذا دلالة رمزية حين يجعل الروائي هؤلاء الأحياء هم أبناء الأمة، والتي تعيش في واقع جامد أشبه ما يكون بالبحر الميت، والتي يغرق أبناؤها في الهلوسة، ولا يشعرون بما يحيط بهم في بحرهم هذا.(٧)

ويقف الدكتور بسام قطوس عند عنوان رواية (الشظايا والفسيفساء) إذ يوحي بالتشظي والتبعثر والتناثر، فالشظايا قطع صغيرة متناثرة، والفسيفساء قطع صغيرة تجمع إلى بعضها، لتشكل لوحة أو منظرا ربما بدا جميلا وقابلا للتأمل، ولكن العنوان نفسه يقع في علاقة تناقض حيث جمع الشظايا ربما كان عملا مستحيلا وحتى لو تم جمع الشظايا فهي لن تعطي بعدا جماليا كما في جمع الفسيفساء، ثم إن الشظايا ربما كانت دليل إدانة، بينما الفسيفساء ربما كانت من زاوية تشير إلى بعد جمالي، ويظل العنوان موحيا ومعبرا حتى نلج إلى عالم الرواية.

وتقف الدكتوراه نوال مساعدة عند عنوان رواية (عصابة الوردة الدامية) وتلاحظ فيه اشارات إلى المفارقة بين الضحية والجلاد، بين الجمال والقبح، وايماءات إلى العلاقات المتناقضة المشروخة بين الشخصيات والتي تؤدي في النهاية إلى شرخ وتمزق العالم الموضوعي وبالتالي إلى تفكك العالم الروائي.

وتجد مساعدة في عنوان رواية (ذاكرة مستباحة) ما يومئ إلى استلاب الماضي علنا وظاهرا أمام العجز واليأس في الحفاظ أو الدفاع عنه.

وتؤكد مساعدة في أن عنوان رواية (فاصلة في آخر السطر) قد جاء مفتوحا يومئ بالحركة وعدم التوقف والاستئناف دون انقطاع، ليعكس قتامه الواقع واستمراريته.

سأقف عند عنوان رواية ليلة عسل بشيء من التفصيل:

- ليلة عسل: مؤنس الرزاز

تحمل هذه الرواية عنوانين: الأول عنوان رئيس هو (ليلة عسل) والثاني يمثل جملة تفسيرية أو إحالية تقول: "عن الرجل الذي انتهت حياته قبل أن يموت".

العنوان الأول: ليلة عسل:

إن القول المتداول عرفياً "شهر عسل" ولكن المؤلف خالف المألوف لفظاً ليقول "ليلة عسل"، والليلة جزء من الشهر، والشهر يطلق مجازاً على الأيام الأولى التي تعقب الزواج، وشهر العسل يبدأ زمانياً من تلك الليلة، وسواء قلنا ليلة عسل أو شهر عسل فإن العنوان يوحي بأن بطلي الرواية عروسان، وقد يُظللنا العنوان (ليلة عسل) ويأخذنا إلى جو آخر يتحدث عن أمرٍ فيه فرح وسعادة وليس فيه أزواج.

ولكن قارئ الرواية يجد نفسه أمام "ليلة"، والليلة تمثل وحدة زمنية، ولكنها تفرض جوها الخاص الذي تنبئ به وهو ليلة الدخلة، وسوف نجد الرواية تصرح بذلك في أكثر من موضع وتروي تفاصيل تلك الليلة: (وهي تدرك أنها مقبلة على ليلة الدخلة وما أدراك ما ليلة الدخلة بالنسبة لامرأة في سنها)[٨].

ويضيف الليلة إلى الشهر إلى العسل:

(يا إلهي، في ليلة شهر عسلها الأولى، يخونها مع بائعة هوى لمجرد أنها لم تتجاوب معه بالطريقة التي أراد أن يمليها عليها)[٩].

بل إن هذه الليلة وما تفرضه من فضاء تجعل السارد يُلغي نتائجها إذ يسقط التسمية والمضاف إليه:

(عاد جمال بك ولارا في الطائرة المتجهة من باريس إلى عمان في اليوم الثاني لشهر عسلهما. شهر عسل؟ لقد تقوض منذ الليلة الأولى!)[١٠].

وهنا يلتقي القول المألوف (شهر العسل) مع قول المؤلف (ليلة عسل) في حالة النفي، فإذا لم تكن الليلة الأولى ليلة عسل فلن يكون هناك شهر عسل!!

(العنوان الثاني): وهو عنوان فرعي إلا أنه يمثل مقولة الرواية ورؤيتها لأن المؤلف (الروائي) يكررها تأكيداً ويعيد تشكيلها؛ لتعطي معاني عدة، فإذا كان غلاف الرواية قد حمل العنوان الفرعي الآتي:

(عن الرجل الذي انتهت حياته قبل أن يموت).

فإن الصفحة الداخلية تضيف مفردة جديدة بين قوسين وهي (قصة) مما يعطي هذه المفردة خصوصية تدعو إلى النظر والتأمل، فما الفرق بين العبارتين الآتيتين:

- عن الرجل الذي انتهت حياته قبل أن يموت.
- عن الرجل الذي انتهت (قصة) حياته قبل أن يموت.

والجواب كامن في القصة التي ترويها الرواية، وتأخذ الرواية هذه الجملة وتكررها[١١] مما يعطيها مغزىً، بل يأتي السارد إلى التصريح بهذا المغزى: (ما علينا حاصله.. هذي هي المقدمة... التي تقود إلى استنتاج منطقي بسيط، لقد انتهت قصة حياتك قبل أن تنتهي حياتك.هذه هي المسألة:

يا للهول، انتهت قصة حياتي قبل أن تنتهي حياتي، إذن أنا مجرد زائدة دودية لا تصلح إلا للاستئصال)[١٢].

وتنتهي الرواية التي تروي هذه القصة وتكرر تلك العبارة إلى القول: (وما أدراك؟ ربما كنت مرتاحاً مطمئناً (في لا وعيك) لاختتام قصة حياتك قبل أن تنتهي حياتك، ربما كانت حياتك مسرحية. أسدل الستار عليها... لا قصة)[١٣].

ليكتشف القارئ أن الرواية تُشبه الحياة كلّها بالمسرحية ومن فصل واحد، فإذا ما تحررنا من هذه الأدوار التي نلعبها سنحيا الحياة الحرة الكاملة: (إذن سنحيا: إما أن نلعب أدواراً تحكي عن الحياة، أو نحيا الحياة مباشرة دون دور، حياة بلا التزامات ولا طموحات، وبقايا فائض وقت نبعثره كما يحلو لنا)[١٤].

• **لغة الإهداء:**

وإذا كانت لغة الإهداء عتبة من عتبات النص، فإنها عند مؤنس الرزاز تأتي مغايرة لما ألف وعرف، فهي عتبة دخول لبناء معماري، وكذلك كانت عتبة لغوية دالة على معمار لغوي، وهنا نقف عند الإهداء في رواية (فاصلة في آخر السطر) حيث جاء إلى:

(انقلاب ١٤ رمضان، حرب حزيران، بيروت ١٩٧٥، بيروت ١٩٨٢، حرب الخليج الأولى والثانية، مدريد حرب اليمن، عمان الباحثة عن ملامحها، حلقات العنف المفرغة، الدماء التي سالت هدرا، ضحايا سقطوا عبثا، مفردات لغة التواصل المبتور، إلى كل الأزمنة والأمكنة الحميمة التي ضربتها زلازل الخلط والالتباس وضياع اليقين وتلاشي المسلمات والفوضى الرعناء وغياب المعنى ...)

ولعل هذا الإهداء بما حمل من أسماء أمكنة وأزمنة، وغياب أسماء الشخوص إلى تحديد صفتهم بالضحايا، وانتهاء الإهداء إلى التعميم والانطلاق إلى كل الأزمنة والأمكنة، وتحرره من تحديد المعنى إلى غياب المعنى، قاصدا إلى استمراية الحالة، إن هذا الإهداء جاء متآلفا مع العنوان فلا يضع نقطة في آخر السطر معلنا النهاية، بل يضع فاصلة موحية بتوالي الحالات واستمرارها، مع تعدد الأزمنة والأمكنة واختلافها، وهكذا يكون العنوان والإهداء عتبتين وعلامتين لغويتين دالتين على متن سردي لغوي مغاير.

• **أسماء الشخوص:**

يبدع مؤنس الرزاز في اختيار أسماء شخوصه وصفاتهم، ومن ذلك: تنبل، كثير الغلبة، نعمان العموني، جمعة القفاري، النمرود.

فإذا اختار اسم الرجل (مطراً) كان اسم المرأة التي تقابله (غيمة) (١٥)

واذا كان اسم الشخصية (المرأة الخضراء) فإن اسم شخصية الرجل الذي يقابلها يكون (الرجل القحطاني) (١٦)

وحين اختار مؤنس الرزاز اسم زهرة لتكون بطلة روايته (مذكرات ديناصور) فإنه اختار مفردات تناسب معناها الدلالي فزهرة من النباتات لذا جاءت الأفعال (تتفتح، تفوح، تتنشق، تذوي، تذبل) دالة على معناها الدلالي:

(إنها تتفتح أكثر، تتضرج كالنبات...) (١٧).

(زهرة تفوح بالأرق)[١٨]

ويتنشقها عند ذكرها: (أتنشقها غيباً دون قطاف)[١٩] كما أنه جعل ظهرها جذعاً: (لكز زهرة، فغمضت ونأت بجذعها عنه، وتوغلت في منامها) (٢٠).

وجعل صوتها حفيفاً: (امرأة واحدة فقط حفرت حفيفها في كهوف ذاكرتي)[٢١].

وجعل مرضها وموتها ذوبلاً وذواء:

(مما أثر على تواصله على زهرة التي بدأت تبدو له وكأنها تذبل)[٢٢].

(المهم أن زهرة ذوت وتحولت على طيف)[٢٣]

وكان لها رائحة في حياتها كما كان لها رائحة عند مماتها:

(رائحة زهرة القتيلة تنبعث من كل أركان عمان)[٢٤]

فالاسم مرتبط بمعناه ودلالته، قد تكون دلالة مكانية أو زمانية أو معنوية، وقد يكون قناعاً، يوضح هذا الأمر قول السارد.

أبو ثائر: ثائر

في رواية مؤنس الرزاز "مذكرات ديناصور" حين يعلق على شخصية "أبو ثائر" وسبب تسميته لابنه ثائر بهذا الاسم يذهب واصفاً إياه بأنه (قواد ومنافق. يقول للشيوعيين أنه سمى ابنه "ثائر" لأنه مع الثورة البولشفية، وللبعثيين أنه مع ثورة آذار، وللمذيع التلفزيوني أنه سمى "ثائر" ثائراً تيمناً بالثورة العربية الكبرى)[٢٥].

بل نجده يعلن تذمره من هذا الاسم؛ لأنه لم يعد يناسب طبيعة العصر الجديد، وكأن اسم "ثائر" أصبح اسماً أثرياً قديماً، ناسب في حينها ثورات وأيد لوجيات معينة، لكنه الآن يُصرِّح بأنه سيختار اسماً لابنه القادم يناسب العصر الجديد.

(قال إن اسم ثائر لا يناسب طبيعة العصر الجديد، إنه سيسمي ابننا القادم باسم عصري مثل "سلام" فإذا أنجبت أنثى فيسميها "بتراء" بدلاً من الاسم الذي اتفقنا عليه حين تزوجنا: أقصد عروبة أو "كوبا").[٢٦]

فإذا كانت النية السابقة متجهة نحو (عروبة) و(كوبا) فإن ذلك يعني أن هذين الاسمين كانا متناسبين مع تلك المرحلة، وكانا منذغمين مع اسم (ثائر)، لكن العصر الجديد بإيقاعه

الجديد بترت الثورة والثائرين، وأصبح الاسم المناسب (بتراء) دلالة على قطع وبتر تلك الثقافة وأيديولوجيتها. واختيار اسم (سلام) دلالة على المرحلة والحالة التي انتهت إليها.

• الوقوف عند المفردة:

يقف مؤنس الرزاز عند المفردة اللغوية التي يختارها متأملاً ومحاوراً، مقارباً ومفارقاً، حتى تعطي معناها أو معانيها، وتأتي بدلالاتها التي يوظفها في سياقها الروائي، وهو بذلك يؤكد مقاصده في اختيار ألفاظه ومثال ذلك:

استنجدت به / استجارت به:

(مرت فترة صمت طويل، أمي استسلمت، حاستي السادسة تقول أنها اتصلت بأبي، استنجدت به، استجارت به، استجارت" أجمل من "استنجدت"، استجارت فيها دلالة النخوة والشهامة والفروسية.

استنجدت كلمه تفوح منها رائحة ذل، ولها لون المهانة[٢٧]. هنا نجد السارد نفسه يقوم بتوضيح الفرق بين المفردتين ويعطي صفة الأجمل للمفردة التي استقر عليها، ويعطي المعاني السلبية للمفردة التي عدل عنها.

طارت:

في تلك اللحظة طار صواب صاحب محل الخياطة، وطارت وداد إلى الخارج وهي تخفي وجهها بمنديلها الممزق وطارت الوظيفة. [٢٨]

(يطير شعرها في الهواء ويطير عقله)[٢٩].

يتنفس: (وحتى يقطع الشك باليقين، فتح عينيه، فإذا بالصبح يتنفس وزوجته لا تتنفس إلا بانتظام رتيب)[٣٠].

عذب = معذب:

(قاطعته بصوت عذب، معذب معاً..)[٣١]

أتطفل: لا أتطفل على أطفالي[٣٢]

جبلوا: مسقط رأسي في مدينة جبلية، جبلوا دم كلب الحراسة بالتراب كي لا ينبه أبي ورفاقه إلى عيون مترصدة... [٣٣]

النهار: انهارَ النهارُ، وانهارت هي على صدر زهرة [٣٤].

توالد الألفاظ:

المفردة ونحتها

المجدرة: الجدير

– واكتشف بغتة أنه يقف بين يدي فتاة لذيذة كالمجدرة (من الجدير بالذكر هنا أن جمعة يشبه كل الطيبات بالمجدرة لأنه ببساطة يجد في تناولها متعة لا تجارى) [٣٥].

يقرن السارد هنا بين المجدرة والفتاة ويستخدم اسماً ينوه إلى هذا الاقتران

من خلال مفردة (الجدير) لتناسب مفردة المجدرة وليعلل ذلك في المتعة الناتجة في تناول كلٍ منها.

طلقها: أطلق

– لماذا طلقها؟

– أطلق صاحبي زفرة طويلة عديدة وقال

– لاهي طلبت الطلاق... فطلقها) [٣٦]

البسيطة: البسيط:

(أخيراً انتبهت الفتاة ذات القامة الناهضة الصاعدة، والشعر المنحدر الهابط، إلى وجود جمعة القفاري على وجه هذه البسيطة، ليس هذا الاكتشاف البسيط والانتباه الخطير أعظم إنجاز حققه جمعة في مراهقته) [٣٧].

لقد قادته لفظة البسيطة إلى أن يصف الاكتشاف بالبسيط كما وجدنا في العبارات السردية السابقة كل صفة لها ما يقابلها:

الناهضة: الصاعدة

المنحدر: الهابط

كما أنه أسند صفة الخطر والعظمة للانتباه، وفي المقابل أسند صفة البساطة للاكتشاف.

تعب: الراحة

(كان بحاجة إلى هذه الإجازة ليرتاح من تعب الراحة)[٣٨]

يعمد السارد إلى توظيف المفردة ونقيضتها، فإن كلمة الراحة تستدعي التعب، والتعب يستدعي الراحة، لكن السارد يوظف المفارقة هنا ليجعل الراحة تعباً.

طيف: يطوف:

كنتُ أدرك أنني طيف يطوف بمنامات الجالسين ذوي العيون المفتوحة على اتساعها[٣٩].

من قاموس مؤنس الرزاز اللغوي

فسيفساء: مذكرات ديناصور (١٠، ١١، ٤٣، ٥٣، ٥٥، ٨٠، ٨٥، ٨٦، ٩٨، ١٢٠، ١٢١).

شظايا: (مذكرات ديناصور: (١١، ٤٣، ٥٣، ٧٠، ٨٠، ٨٥، ٩٣، ١٢٠، ١٢١، ١٤٥).

عصابة الوردة الدامية ١٣٩

رفيق / رفاق: (مذكرات ديناصور: ٢١، ٦٤، ١٢٧).

(عصابة الوردة الدامية ٨٥، ١٨٠).

مقطوع من شجرة: (مذكرات ديناصور: ٢٤، ٤٦، ٥٦، ٥٨، ٩٢، ٩٤).

(جمعة القفاري: ١٤، ١١٠، ١٣٦، ١٤٣، ١٥٢، ٢٤٧).

المقطوع من التاريخ: (مذكرات ديناصور ٥٧ و١٤٤)

المقطوعة مياهه: مذكرات ديناصور ٨٣.

التنبل / التنابل: (مذكرات ديناصور: ٢٧، ٤٩، ١٢٦، ١٤٣).

(جمعة القفاري ٩٨)

(ليلة عسل ٧٠)

(عصابة الوردة الدامية ١٢٥، ١٢٧)

نمرود: مذكرات: (٣٠، ١٠٤)

عصابة الوردة الدامية (١٣٠).

ديناصور: (مذكرات ديناصور: ٣٢، ٤٥، ٤٩، ٨٨، ٨٩، ٩١، ١٠٤، ١٢٠، ١٢٥، ١٢٧).

فاصلة في آخر السطر (٩٧).

لا ينبس: (مذكرات ديناصور ٥٤)

(جمعة القفاري: ٥٥، ٦٢، ٩٩، ١١٨، ١٢٠، ١٢٤، ١٧٧، ٢٣٦، ٢٤٠)

(عصابة الوردة الدامية ٥٣)

متاهة: (مذكرات ديناصور ٧٩، ٨٠، ٨٦، ١٢٠.

البحر الميت: مذكرات ديناصور (١٢٩).

عصابة الوردة الدامية ٢٣، ٢٧، ٤٣، ٤٤، ١٥٥، ١٦١، ١٩٠).

وقد قاده ذلك إلى أن يوظف الموت في سرده مقارباً حيناً ومفارقاً حيناً آخر، حين جعل حي بن يقظان ميت بن نعسان، (ص ١٢٠)، وأصبحت مفردة الموت جزءاً من نسيجه اللغوي فتكررت بصيغها المختلفة في رواية عصابة الوردة الدامية: (٩٨، ١٠٣، ١٢٤، ١٥٦، ١٦٢، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٦، ١٨٠، ١٩٦).

أطلقت ساقي للريح: جمعة القفاري: (١٩١، ١٩٣، ٢٠٣، ٢٢٨).

عصابة الوردة الدامية (٦١).

انتبذ ركناً قصياً: (عصابة الوردة الدامية ٦٢، ٦٣، ١٤٨).

(جمعة القفاري ١٩٠، ١٩٥، ٢٢٨).

: وقد حوّرها مرة وجعلها (انتحى ركناً قصياً)

جمعة القفاري ص ١٩١.

يذرع الغرفة: (جمعة القفاري ٢٣، ٩٢، ١٦٢)

أذرع الصالة: (جمعة القفاري ٦١)

قر قرار: جمعة القفاري: (٢٨، ٣٨، ٥٥، ٧٦، ٢٣٤)

تنفس الصعداء: جمعة القفاري: (٣٥، ١٤٧، ١٦٠، ١٩٩، ٢٠٦، ٢٥٣)

ليلة عسل: (٤٩، ٦٩)

أظلم وجهه: (جمعة القفاري ٦٩، ٩٥، ١١١، ١٤٢، ١٧٤، ١٩٨، ٢٠٤)

اليمين اليسار: (جمعة القفاري: ٣٣، ٣٩، ٤٠، ٤٥، ٣٧، ١٥٠، ١٣٧، ٢٦٠، ٢٦٣، ١٣٤، ٢١٥،

فاصلة في آخر السطر: (٤٠، ٩٠، ١٠٣، ١٠٤)

المخدوع: (ليلة عسل: ٣٦، ٥٣، ٦٧، ٦٨)

ذاكرة / مذكرات: (عصابة الوردة الدامية ١٢/ ٥٩، ٧٤، ١١٢، ١١٣)

(جمعة القفاري ١٤)

• **التشبيهات:**

جاءت اللغة الواصفة للمشبه به من مفردات الحرب والقتال، فكان المشبه به سيفاً ورمحاً وقذيفة وبندقية وصاروخاً وما إلى ذلك من مفردات القاموس الحربي حتى وإن لم يكن المشبه وموضع التشبيه دالين على الحرب والقتال، فجاءت هذه المفردات في موضع المدح حيناً وفي موضع الذم حيناً آخر، جاءت مع المرأة والرجل، والمكان والزمان، جاءت مع الأمور المعنوية والمادية، دلالة على: سرعة أو حدة أو أثر ونتيجة، وهذا يعني أن اللغة الروائية تطبعت بطابع المرحلة التي تحكيها أو تحاكيها، وأن المفردات اللغوية التي عبرت عن الهزيمة وأثرها أصبحت جزءاً من النسيج اللغوي أو من القاموس اللغوي للكاتب حين يكتب، أو للراوي حين يروي، أو للشخصية حين تتكلم وتحاور، فجاءت هذه المفردات في النسيج اللغوي في الرواية سرداً ووصفاً وحواراً، وهنا نضع طائفة من المفردات التي جاءت لغرض التشبيه وفي حده الأقوى وهو المشبه به، مما يعني أن صورة المشبه به أكثر وضوحاً وقوة، وأبلغ أثراً لدى منشئ التشبيه، ومن ذلك:

١- المفردات الحربية القديمة:

- ظل واقفاً مثل رمح منكسر أو بالأحرى مثل رمح شامخ انكسر[٤٠].

- انتفض الديناصور غضباً، وانتصب كالرمح.........[٤١].

السيف:

- وماذا أفدنا من استقامتك ومسطرتك الحادة مثل السيف سوى الاعتقال والتشرد والجوع؟[٤٢]

٢- المفردات الحربية الحديثة:

الصاروخ:

(فانطلق صعداً كالصاروخ دون تدخل منك أو محاباة)[٤٣].

القذيفة:

- (أقبل كالقذيفة ورماني في بيته)[٤٤].
- (يدخل مثل قذيفة)[٤٥].

لغم: (إذ أنه يمتلك ساعة خاصة يضبطها بطريقة محددة، فما أن يدوس عقرباها لغم الساعة السابعة صباحاً حتى ينطلق صوت فيروز ليغني: شمس الشموسة)[٤٦].

مقاتل: (فتركت يدي تنام نوم مقاتل مرهق عاد من الجبهة إلى بيته وسريره الدافئ)[٤٧].

الحرب: (بين الزوجين)

- (وما هي إلا لحظات كالومض حتى تحول الاشتباك الجزئي إلى حرب شاملة هي تقذف كتاباً من كتبي وأنا أقذف لعبة من ألعابها. وحين أتت على كتبي، وأتيت على كل ألعابها، اتسعت دائرة الحرب لتشمل البيت كله....)[٤٨].

ولنتأمل مفردات: (الاشتباك، تقذف، أتت، دائرة) التي تدل على النسيج اللغوي الحربي.

- (فهمت أن النمل الأشقر الأحمر شرير، وأن النمل الأسود هو نحن، يعني من جماعتنا، ورحت أدوس على النمل الأشقر وأسحقه بقدمي، فإني أعتقد أن الحرب عالقة بين نملنا ونملهم)[٤٩].(ألم تسمعي بمرض حرب الخليج، حرب عاصفة الصحراء؟!)[٥٠].

التناص:

"التناص في أبسط صوره يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"(٥١).

وما يهمنا في موضوع التناص أن نقف عند اللغة التي تثبت هذا التناص من خلال المفردات أو التراكيب، من خلال التصريح باللفظ أو الإيحاء بالمعنى، وتكون مهمة المتلقي أن يفرق بين المقول والمنقول، وأن ينسب المنقول إلى صاحبه، وإلى زمنه، وإلى سياقه، وأن يتعرف إلى مسوغ الاستدعاء الذي أحضر القول ولم يحضر صاحبه، لكنه بحضور القول حضر، وأن يلاحظ الأثر والتأثير بين المقول والمنقول، فقد يغير القول المنقول ويحوره.

والنص إذا خرج من يد صاحبه أصبح إرثاً لمتلقيه وتراثا، والأديب الروائي حين يلتقي بهذا النص ويتلقاه ومن ثم يلقيه في نسيجه الروائي، فإما أن يتأثر به أسلوباً وفكراً وإما أن يؤثر فيه تغييراً وتبديلاً. وهو بهذه أو بتلك، يقف عند المفردة أو العبارة ليعمل عمله فيها. وهو بهذه أو بتلك أيضاً، يستدعي القول والقائل وإن غيب أحدهما، وقد يستدعي الموقف ليقابل به موقفاً آخر مما يوجب أن يُغير القول في الموقف الجديد، فيكون التأثير في القولين امتيازاً للموقف ووجهة النظر.

وقارئ الرواية الأردنية يجد نفسه قبالة نصوص متعددة: قرآنية وشعرية وتراثية وقبالة أقوال تاريخية مأثورة. وأمام نصوص شعرية حديثة وروايات وقصص حديثة، فيجد نفسه أمام التآلف أو التخالف بينهما، مقارباً أو مقارناً، فإذا كان الأسلوب السردي الإسنادي للحديث النبوي الشريف أو لأي حديث ومحدث يسير على منوال "حدثنا فلان قال" فإن مؤنس الرزاز يضعنا أمام صيغة سردية جديدة ليقول: ("حدثتنا زهرة فلم تقل ")(٥٢).

وتكون المفارقة بين فعل مثبت (حدثنا) وفعل منفي (فلم تقل).

وتأتي الجمل السردية بعدها لتؤكد الفعل المنفي فثمة (المعاني في رحم الأغوار) ويؤكد الغياب بألفاظ: (مغزل خفي تتوارى، الباطن، المتوارية، تلفها، خيوط غير مرئية (لينتهي إلى القول: (ما لم يقل هو الأهم والأخطر. علاقتنا كرة من الخيوط حاكتها لغة تزاوج بين نسيج اليومي والجوهري. بين الإشارة والإيماءة. حيث اللغة تستريح بين السطور، تلتقط أنفاسها تتهيأ للاستحمام بشعشعة الرؤيا لتتخفف من صدأ الابتذال). (٥٣)

إنه بهذه الصيغة (لم تقل) أعطى أهمية لقول آخر، للغة أخرى، تستدعي من المتلقي إعمال العقل والتفكير فيما وراء السطور، فاللغة تظهر وتبطن، تصرح وتخفي، و(ما لم يقل هو الأهم والأخطر).

ولكن لا يمكن الوصول إلى هذه الجملة أو هذه الفكرة إلا من خلال القول، ولو تأملنا اللغة التي جاء بها النص السابق لوجدناها لغة أدبية شاعرية، لأنها بيت قصيد الرواية، وهي لغة مؤنس الرزاز نفسه، والذي أفصح في مقدمة روايته والتي أسماها (مؤخرة لا مقدمة لها لحكاية حب) – عن وجوده، وهو من ثم ينتصر للغة ويتلاعب بها وكأنه يوصي بأنه سيقول شيئاً بين السطور.

- قليلاً ما نلجأ إلى الكلام ترى ماذا يقول الكلام؟[٥٤]

- لم تكن يفصل بين عباراته النائمة اليقظة فواصل ولا نقاط ولا علامات استفهام...[٥٥]

- كانت ذاكرتي مصابة ببلاغة... [٥٦]

- وقد تبدو مفرداتي طبيعية إلى حد ما ولكنها مفردات العصر الذهبي العربي. [٥٧]

- لم يكن الديناصور ديناصوراً لأنه يتكلم لغة الماضي فقط. [٥٨]

- غير أنه أمسك ولم ينبس... [٥٩]

- أخلع الكلمات مثل قبعة، فإذا القبعة – الكلمة بلا جمجمة ولا معنى ولا حرف ولا صوت ولا لعب. [٦٠]

- قر قرار زهرة أخيراً على أن تتكلم. [٦١]

- يلقون النكات في بئر لغة سحيقة. [٦٢]

- أجتر الكلمات والحركات والمشاهد. [٦٣]

- أنا الذي كنت أقول ولكن ماذا كنت أقول؟[٦٤]

- في تلك اللحظة اختفت حياكة الكلمات من أوتار حنجرتي). [٦٥]

وتصبح أقواله مخالفة لما كان قولاً سائداً:

(يقول وهو يهز وجهه الذي أكل عليه الزمن ولم يشرب) [٦٦]. وقوله: (فقد سعينا ولم نرزق)[٦٧]. بل تصبح الأهمية لـ (لم) وما بعدها.

(هو أن الرفيق السابق (الذي لم يكن سابقاً)). [٦٨]

(لم يفهم في العام الجاري. العام الجاري لا يجري) [٦٩].

(ورأيت شهاباً ابني الذي لم يولد بعد... ولن يولد أبداً قال إنه لم يومض بعد...). [٧٠]

والرواية ذاتها تأتي بقول معروف للملك الحسين بن طلال ولا تسميه، بل تسميه بصاحب القرار: (... فهو قول صاحب القرار: من يسيء إلى الوحدة الوطنية... فإنه خصمي إلى يوم القيامة). [٧١]

وتوظف الرواية هذا القول وأثره في نسيج الرواية، ونبقى مع الاستهلال الذي جاءت به الرواية ووقفنا عند عبارة (حدثتنا زهرة فلم تقل)؛ لتعطي الأهمية إلى ما لم يقل. لكن هذه الأهمية لن تكون إلا بأهمية ما قيل.

فالصيغة السردية كشفت عن تأثرها بالأسلوب القرآني، ولكن لم تقف عند التأثير، بل إن هذا التناص يستدعي المشبه به الذي لم تصرح به الرواية، وتركته للمتلقي ليصل إليه من خلال هذا الإيحاء... فيكون الجواب وصفاً من خلال القول القرآني:(**خمسة سادسهم كلبهم**). [٧٢]

) إذ أفاد التناص إعطاء الصفة للمسؤول.

ويأتي التناص مخالفاً ما ائتلف عليه الناس قرآناً وحديثاً، مثلاً وشعراً، وحكمة وقولاً مأثوراً، فإذا كان الناس قد عرفوا القول (من راقب الناس مات هماً) فإن القول الروائي يُكسب المنقول قولاً جديداً (من راقب الناس مات قتلاً) [٧٣] ليوظفها في نسيجه السردي، وضمن رؤيته التي يسعى إليها وإذا كان النص القرآني يقول: (وسلام عليه يوم ولد ويوم يموت ويوم يبعث حيا). [٧٤]

من كل ذلك نلحظ أن اللغة عند مؤنس الرزاز لم تكن لغوا، وإنما هي لغة تحمل خطابا، لغة مقتصدة تدعو للتوقف والتأمل، والتحليل والتأويل، لغة تعطي في أبسط مستوياتها أكبر دلالاتها، فهو يختار مفردته بعناية بالغة ليقف عندها مغازلا ومحاورا، ليشكل منها مفردات أخرى: مقارنا ومقاربا ومفارقا ؛ ليجعل منها بطلا رئيسا في عمله ا لسردي،ليشرك القارئ معه في وقفته وتأمله وحسرته، وليشكل منها قاموسا لغويا خاصا به، أثر فيما بعد في القاموس اللغوي لبعض الروائيين.

جاءت عتبات نصوصه السردية من عناوين رواياته الرئيسة، أو عناوينها الفرعية، أو عناوين فصولها أو الإهداء، أو في اختياره لأسماء شخوصه علامات لغوية فارقة ودالة، كما وقف عند أسماء الأمكنة الواقعية ليفارق معانيها، واستحضر الأقوال المأثورة محاكيا ومماحكا، ليعيد نسجها وحبكها، حتى يكون له قول فيها، وتترك أثرها في المتلقي.

لقد كانت بصمة مؤنس الرزاز بصمة للرواية الأردنية إن على مستوى الموضوع أو على مستوى التشكيل.

- **الهوامش**

(١) يليك، وآوين، نظرية الأدب، ص٢٩١.

(٢) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية،، ص١٨٥.

(٣) شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص٦١.

(٤) عثمان، عبد الفتاح، (١٩٨٢)، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، ص٢٣٣.

(٥) نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص٢٤٥.

(٦) إبراهيم، علي نجيب، (٢٠٠٤)، جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم، دار كنعان، دمشق، ط٢، ص٧

(٧) الرواشدة، سامح،،٢٠٠٦منازل الحكاية دراسات في الرواية العربية،دار الشروق.ص٨٠

(٨) قطوس، بسام ٢٠٠١، سيمياء العنوان، مكتبة كتاني اربد ص١٢٩

(٨) مساعدة، نوال، ٢٠٠٠، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، دار الكرمل، عمان ص٦٩

(٩) المرجع نفسه ص١٢٣

(١٠) المرجع نفسه ص١١٧

(١١) الرزاز، مؤنس، (٢٠٠٠)، ليلة عسل، دار الفارس، عمان، ص٢٥.

(١٢) المصدر نفسه، ص٦١.

(١٣) المصدر نفسه، ص٦٤.

(١٤) المصدر نفسه، ص١٣، ١٧، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٦٧، ٦٩.

(١٥) مؤنس الرزاز، ليلة عسل، ص١٣.

(١٦) المصدر نفسه، ص٦٩.

(١٧) المصدر نفسه، ص٧٠.

(١٨) فاصلة في اخر السطر ص٤٣

(١٩) المصدر نفسه ص٧٧

(٢٠) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور، ص ٦٧.

(٢١) المصدر نفسه،، ص ٨٩.

(٢٢) المصدر نفسه، ص ١١٥.

(٢٣) المصدر نفسه، ص ٩٠.

(٢٤) المصدر نفسه، ص ١١٦.

(٢٥) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٢٦) المصدر نفسه، ص ١١٩

(٢٧) المصدر نفسه، ص ١١٩.

(٢٨) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور، ص ١٠٠.

(٢٩) المصدر نفسه، ص ١٠٠.

(٣٠) مؤنس الرزاز، عصابة الوردة الدامية،ص٢٩.

(٣١) مؤنس الرزاز، جمعة القفاري، ص٩٣.

(٣٢) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور، ص٩١.

(٣٣) مؤنس الرزاز، فاصلة في آخر السطر، ص٩٧.

(٣٤) مؤنس الرزاز، ليلة عسل، ص٢٨.

(٣٥) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور، ص٦٣.

(٣٦) المصدر نفسه، ص٦٣.

(٣٧) المصدر نفسه، ص٩٩.

(٣٨) مؤنس الرزاز، جمعة القفاري، ص٦٧–٦٨.

( ) مؤنس الرزاز، جمعة القفاري، ص٥١.

(٣٩) المصدر نفسه، ص٦٧.

(٤٠) المصدر نفسه، ص٧٢.

(٤١) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور، ص٨٣.

(٤٢) مؤنس الرزاز، عصابة الوردة الدامية، ص ٢٠.

(٤٣) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور، ص ٥٤.

(٤٤) المصدر نفسه، ص ٥٥.

(٤٥) مؤنس الرزاز، ليلة عسل، ص ٩.

(٤٦) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور، ص ٢٣.

(٤٧) المصدر نفسه، ص ٣٨.

(٤٨) مؤنس الرزاز، جمعة القفاري، ص ٣١.

(٤٩) مؤنس الرزاز، جمعة القفاري، ص ٥٦.

(٥٠) مؤنس الرزاز، جمعة القفاري، ص ٢٣٥.

(٥١) مؤنس الرزاز، عصابة الوردة الدامية، ص ١٨٥.

(٥٢) المصدر نفسه، ص ١٨.

(٥٣) الزعبي، أحمد،(١٩٩٥)، التناص نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني، إربد – الأردن.

(٥٤) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور، ص ٦.

(٥٥) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور، ص ٦.

(٥٦) المصدر نفسه، ص ٦.

(٥٧) المصدر نفسه، ص ٢٠.

(٥٨) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٥٩) المصدر نفسه، ص ٤٢.

(٦٠) المصدر نفسه، ص ٤٥.

(٦١) المصدر نفسه، ص ٥٣.

(٦٢) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور، ص ٦٣.

(٦٣) المصدر نفسه، ص ٦٨.

(٦٤) المصدر نفسه، ص ٦٩.

(٦٥) المصدر نفسه، ص ٧٦.

(٦٦) المصدر نفسه، ص ٨٣.

(٦٧) المصدر نفسه، ١٣٣.

(٦٨) المصدر نفسه، ص ١٠.

(٦٩) المصدر نفسه، ص ٢٨.

(٧٠) المصدر نفسه، ص ١٢٧.

(٧١) المصدر نفسه، ص ١٤٥.

(٧٢) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٧٣) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور، ص ١٣.

(٧٤) سورة الكهف، آية ٢٢.

(٧٥) مؤنس الرزاز، جمعة القفاري، ص١٠.

(٧٦) سورة مريم، آية ١٥.

• **المصادر**

- الرزاز، مؤنس، (١٩٩٤)، مذكرات ديناصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

- الرزاز، مؤنس،(١٩٩٠)، جمعة القفاري: يوميات نكرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

- الرزاز، مؤنس،(١٩٩٥)، فاصلة في آخر السطر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

- الرزاز، مؤنس،(١٩٩٧)، عصابة الوردة الدامية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

- الرزاز، مؤنس،،(٢٠٠٠)، ليلة عسل، دار الفارس، عمان.

• **المراجع**

١) إبراهيم، علي نجيب،(٢٠٠٤)، جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم، دار كنعان دمشق، ط٢.

٢) ـ إيفانكوس، خوسيه ماريا بوثويلو،(١٩٨٨)، نظرية اللغة الأدبية، (ترجمة حامد أبو أحمد)، مكتبة غريب،القاهرة.

٣) الرواشدة، سامح،،٢٠٠٦منازل الحكاية دراسات في الرواية العربية،دار الشروق.

٤) الزعبي، أحمد،(١٩٩٥)، التناص نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني، إربد – الأردن.

٥) عثمان، عبد الفتاح،(١٩٨٢)، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب.

٦) قطوس، بسام ٢٠٠١، سيمياء العنوان، مكتبة كتاني اربد

٧) الماضي، شكري عزيز، (٢٠٠٥)، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

٨) مساعدة، نوال، ٢٠٠٠، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، دار الكرمل، عمان

٩) ويليك، رينيه ووآوين، آوستن، (١٩٩٢)، نظرية الأدب،(تعريب عادل سلامة)، دار المريخ للنشر، الرياض.

شهادة مؤنس الرزاز

• مختارات من إعداد: سميحة خريس

وأنا اقرأ لكم بصوتي المتردد شهادة الأديب مؤنس الرزاز، أعتذر عن ما سيضيع من خلجات الكلام إثر ارتباكي، والرهبة التي تصيبني وأنا استحضر مؤنس ليكون بيننا بكلمات كتبها، وأعتذر عن تلك المختارت التي لن تقدم الصورة كاملة، ولكني حاولت فيها أن أرتب موضوعاً لشهادة ابداعية، كانت أخر ما كتب، كلمات لم تر النور بعد، كتبها على مرحلتين في حياته، الأولى في عام ١٩٩٧، وأسماها اعترافات روائي، وهي سيرة ذاتية كتبت بوعي كامل، لرجل توازنت حياته، وظن إن الوقت مناسب للغاية لكتابة تاريخ حياة حافلة، معرجاً على السياسة والثقافة والفكر والعائلة، ثم الجزء الثاني الذي كتبه في العام ٢٠٠٠ وظل يكتبه حتى رحيله، بعنوان اعترافات – سيرة جوانية، وقد كتبها بعد اختلال توازنه الاجتماعي، وشعوره العميق بالخسارة، ورحلة حياة تؤشر إلى رحيل يطلبه ويسعى إليه، وهي مذكرات متشظية موجعة شفيفة.

حاولت اختيار فقرات متفرقة من هذه وتلك، عنونتها لغرض الترتيب ولتكون في سياق فكرة واضحة، في محاولة لتوضيح نهج الكاتب وكتاباته من جهة، وما أثر في حياته وجعلها على ما هي عليه من جهة أخرى، والأهم، أفكاره، وعواطفه، ونظرته الفلسفية العميقة في الحياة.

لا أطيل وأدعو مؤنس ليبوح لكم بشهادته.

• في دواعي الاعترافات

يقول مؤنس:

- كان المرحوم الأديب الصديق جبرا إبراهيم جبرا، أول من لفت انتباهي إلى غياب أدب الاعترافات، بوصفه جنساً إبداعياً محدداً، يغيب عن خريطة الأدب العربي الحديث والقديم.

ومنذ ذلك الوقت- عام ١٩٧٦ حتى عام ٢٠٠٠م- ما برحت إشارته تلك تلح على بالي، وظلت كلماته تدور في مسامعي: فهذا النوع من الأدب لا يظهر وينمو ويزدهر في المجتمعات التقليدية المحافظة، الكابتة القامعة، مثل مجتمعاتنا! بعد ذلك مباشرة قرأت اعترافات القديس أوغسطين، ثم تهالكت على قراءة اعترافات جان جاك روسو بنهم، فسحرني الأول، وألهمني الثاني، وحين صدرت اعترافات الأديب المغربي محمد شكري، شجعتني، إلا أنني لم أعثر على قوة جوانية قادرة على اقتحام هذا الجنس الأدبي، الإشكالي، الخطير، إلا بعد أن تعرضت لضربة قاضية.

فإذا بالبذرة القلقة التي زرعها جبرا إبراهيم جبرا في نفس طالب الفلسفة، في جامعة بغداد عام ١٩٧٦م، تخرج مكنون ما فيها، وتستفحل نبتتها، وتتفاقم عصارتها، فتتدفق على الورق كالحمم المطهرة، مدفوعة بجسارة أدبية، فاجأت صاحبها.

المضي في رحلة الجرأة الأدبية، حتى بلوغ مرحلة الاعترافات لأشبه ما تكون برحلة المتصوف.. من الزهد، إلى الكشف، فالحلول.

إنها مشوار نحو ما بعد الأقصى، وما وراء الذات، مشوار حروب تنبع من التمرد ذي النكهة الصبيانية، والحرد المستفحل، وتصب في التحرر الكامل من جاذبية الظلام الساكن، بلوغاً إلى جاذبية السكينة الوضيئة، بما هي نور يقذفه الحق في القلب.

هكذا، تلمس خفتك الرصينة لمساً.. وتحلق في مقام ما بعد الإشراق.

• •

قد يتساءل المرء، لماذا يكتب مؤنس الرزاز اعترافاته؟ وجوابي عن هذا السؤال بسيط لكنه متشعب:

السبب الرئيسي الذي يدفعني إلى كتابة اعترافاتي، يكمن في التقاط حاستي السادسة، مؤشرات خفية تشير بشكل شبه قاطع، إلى أنني سوف أفارق هذه الدنيا وأنتقل إلى الرفيق الأعلى، ما بين عام ٢٠٠٠ وعام ٢٠٠٧، أي حين أبلغ الثانية والخمسين من عمري، أو حين أبلغ السابعة والخمسين من عمري، وبناء عليه، رأيت أن أستجمع شجاعتي الأدبية، وأكتب اعترافاتي، كي يفهم أبنائي مَنْ أنا.

هذا سبب ذاتي مهم بالنسبة لي، فأنا أرغب في أن يعرف أبنائي لماذا كان والدهم ما كان.

ثمة سبب آخر طبعاً، إذ أن فن الاعترافات غير متوافر في المكتبة العربية باستثناء عمل واحد أو عملين.

كنت على وشك أن أشير إلى مسوغات أخرى، دفعتني إلى كتابة هذا العمل، الذي لا أدري إلى أي جنس أدبي أنسبه، لكنني توقفت للحظة، أراجع ما كتبته، ثم حدثتني نفسي، بأن لا حاجة لتقديم مسوغات لكتابة مثل هذا "العمل"، الذي سميته مخطوطاً، هرباً من رجال المواصفات والمقاييس، والحقيقة أن المسوغ الأهم المتواري في لا شعوري، يكمن في ما يزودني به هذا اللون من الكتابة، من متعة ولذة، وبعد ذلك أو قبل ذلك.. فلتذهب المسوغات إلى الجحيم، اعترف أنني أكتب ما أكتب، بدافع استحلاب المتعة الذاتية، وهي حق من حقوق الإنسان!؟

• •

• في فن الكتابة

يقول:

انسحبت من الحياة العامة، انسحاب السندباد من البحار، بعد أن اكتفى من اكتشاف الجزر المجهولة، ليلتفت إلى اكتشاف الأعماق الإنسانية.

بكلمة أخرى، انتقلت من حيز الفعل المباشر، إلى حيز التأمل. ومنذ ذلك الحين، توافرت لي ظروف في الأردن، مكنتني من احتراف الأدب، بعد أن كان هواية أمارسها بين معركتين، في سلسلة معارك حرب حياتي السابقة. منذ عام ١٩٩٤ حتى عام ١٩٩٧، قرأت ضعف ما قرأته من الكتب باللغتين العربية والإنجليزية طوال حياتي. تفرغت للكتابة. وكان لهذا الابتعاد

عن أتون المعارك العامة اليومية، تأثير على طبيعة رواياتي الجديدة. إذ تحررت مخيلتي من حدود الواقع المباشر، وحلقت بعيداً في فضاء بلا حدود. وأفدت في هذا "التحليق" من تراثنا العربي بخاصة، والشرقي بعامة. ورحت أهدم الأسوار الفاصلة بين عالم اليقظة، وعالم الحلم، فتداخلا.

أعتقد أن الكتابة الإبداعية مغامرة ممتعة، ولأنها كذلك، بات لزاماً عليها أن تبحث عن أشكال جديدة، وعوالم مختلفة. فلا تكرر معمارها، ولا تجعل منه تقليداً جامداً، يكاد يتخذ قوة وسلطة القانون.

إذن، بعد أن أتخمت بتجارب الحياة الثرية المتنوعة، بحلوها ومرها، انتقلت من حيز الفعل إلى حيز التأمل. وهذا ما يفسر غزارة إنتاجي الروائي، إذ تفرغت تماماً للإبداع، واحترافه، في أجواء سكينة واستقرار. بينما كنت في السابق، أشبه ما أكون بمراسل صحافي حربي، يغطي مشاهد وأنباء المعارك الطاحنة. أجواء السكينة والاستقرار التي أشرت إليها، أدخلتني عالماً جديداً، يتيح لمخيلتي أن تهيمن على الواقع، وتسيطر عليه، بعد أن كان الواقع يسير مخيلتي، ويملي عليها حدودها، ورسالتها، ومهماتها.

التفرغ للكتابة الإبداعية، بعد تجارب حلوة مرة، مفجعة، ممتعة، متباينة، متنوعة، يقود بالضرورة، إلى الارتقاء في فن الكتابة. ويستند إلى قاعدة واسعة من مستودعات التجارب، ومناجم الفعل. وإذا بدأ الأديب بالتأمل قبل المرور بأتون التجربة، فإنه واقع لا محالة، في فخ صياغة كلمات متفرقة منمقة، لا فخ صياغة "عمل" أدبي رفيع. وهذا أروع الفخاخ

هذا نص كتبته بعدما خلعت عقلي كالعقال، بكماشة المهدئ، رأسي حطة بلا عقال!

• •

• في الاعترافات

يقول:

أعاني من نقص فادح في غدة القدرة على الاستماع، أعاني من نقص خفيف في حس اتجاهات المكان، بوصلتي الجغرافية الداخلية معطبة.

أفتقر إلى إتقان علوم الحساب، والكيمياء، والاحياء، والفيزياء، والغبطة، والحماسة. متمرس في فنون الحب والكسل، وعلامة في البحث عن مشكلة، إن لم تتوافر واحدة..

متخصص في اختراع عقبات، ما أن تنبسط الدرب أمامي. حياة بلا دراما؟! فلتذهب إلى مزابل التفاهة! أعانني الله عليّ.

أحيا الآن (وحيدا مع أمي) كما أريد وبدون ضوابط. هل أنا حر أخيراً؟ أمي امرأة عظيمة، لقد انتصرت على " الجفر " والعم حافظ الأسد، والرفيق صدام حسين، ثم الموت!!! عمر طلع لها براغماتيا، أنا طلعت ابن سذاجة أبي ورومانسيته! إنني فأر مختبرات تجارب، وأنا العالم الراصد الباحث معا. أنا هكذا، خذوني رزمة واحدة، أو ألقوني جانبا. لم أفرض نفسي أبدا على أحد، بل اعتذرت منسحبا كشبح بعد نصف قرن من الصراع مع ذاتي لأبدلها.. اقتنعت بأنني خاسر للمعركة لا مهزوم، عليّ منذ اليوم أن أتعلم كيف أحبني كما أنا على علاتي.. لا كيف أثور على نفسي. الخمسون سنة تقاعدي، استراحة المحارب النهائية.

. كتبت " أحياء في البحر الميت " في بيروت ثم عاليه وكنت في أرقى ساعات الوعي يقظة. سيرتي الجوانية أصوغها وأنا بين الوعي واللاوعي، أتأرجح، إذن لا بد من الالتباس.

مسألة الأضواء قد حسمت بالنسبة لي من حيث المبدأ. وآية ذلك اعتكافي في بيتي أو في مكتبة عمان، واعتزالي الحياة العامة وصخبها.

إذا جاءني الاهتمام، خير وبركة، وإن حاد عني، خير وبركة أيضاً. إذ لا شيء خالداً في هذه الحياة. كلنا عابرون طارئون. ماذا تبقى بالنسبة للعالم والبشرية من الأدب الإنجليزي مثلاً!!: شكسبير، تشارلز ديكنز، وليضف أي قارئ عادي عشرة كتاب آخرين.!! إذا استثنينا المتخصصين، فلن يبقى بالنسبة للبشرية من الأدب الإنجليزي سوى شكسبير. ثم، شكسبير أو غير شكسبير، ألن ننتهي جميعاً تحت التراب!! بلا ذاكرة تتذكر أمجاد الأيام الماضية، ولا قلب يعتز ويفرح، أو يتغطرس جراء إنجازاته حين كان حياً. قد تنفع ذكرى رجل عظيم أولاده وأحفاده المباشرين. ولكن أين أحفاد ابن رشد أو ابن سيناء أو ابن خلدون، أو شكسبير أو دوستيفسكي، أو تلستوي، أو أباطرة روما؟

إذن، يبقى العمل الأدبي كي يستمتع به الآخرون، لا كي يتباهى به صاحبه، وإن كنت لا أرى ضيراً في الاعتزاز بعمل أدبي تلقاه الناس بحماسة واهتمام.

هذا الموقف من الشهرة والاعتزاز بأعمالي الأدبية، لم يتوقف عند حدود مؤنس الرزاز المبدع، ولكنه تجاوزه ليلمس كل شيء آخر في حياتي. فحب الأضواء أو عبادتها، ظاهرة تنتمي

إلى أصحاب الحياة الدنيا لا إلى أصحاب الحياة الفضلى السامية. وقد حسمت أمري بعد أن ولدت من جديد عام ١٩٩٤، ورددت ما قاله سيدنا علي كرم الله وجهه: "يا دنيا غري غيري.. قد طلقتك ثلاثاً"

الكتابة والقراءة باتا سلامي الوحيد في مواجهة رغبتي في الموت.

• •

• في البعث

يقول:

حين ولدت وعثرت على نفسي في ميدان حرب، لي خصوم ولي أعداء ولي أنصار، منذ اليوم الأول لحياتي، لأنني ابن منيف الرزاز... ترى لماذا لم أهرب لأعيش حياتي أنا، كما فعل أخي عمر؟ لماذا التصقت به واعتبرت أن معاركه هي معاركي، وهزائمه هي هزائمي، علماً أن منيف الرزاز كان مزوداً بجهاز عصيب فولاذي، وأنا.... المنذور أصلاً للإبداع وللأدب والفن، رهيف الحس؟

الآن فقط أستطيع أن أفسر محاولاتي لأشتد على نفسي، وأخذها بما أخذتها به من العنف، ودفعها إلى ما دفعتها إليه من معارك، لم تكن طبيعة جهازي العصبي معدة لخوضها.

لقد كانت حرب البعث ومعاركها دامية ضارية، وإن كنت قد ربحت حرب بعث الروح، بالتحرر من الكآبة الساحقة، وما استتبعها من إدمان مؤلم، فقد خسرت حرب بعث الأمة، التي خاضها والدي فتبعته، أو دفعتني الوراثة إليها دفعاً، لا خيار لي فيه، والله أعلم!

بعد ولادتي الجديدة، تحسست مشاعر لا مبالاة تتسلل إلى أعماقي خلسة، لتخمد انفعالاتي الحادة، المغالية السابقة، عند السراء أو الضراء. ولاحظت أنني بت ألقى الأخبار الجسيمة، غير حافل بها، ولا ملتفت إليها، إلاّ بمقدار ضئيل.

هذه اللامبالاة الهينة غير المغالية، هي التي يسميها بعض الذين لم يمروا بأعاصير الحياة العارمة، وخطوبها المدلهمة: السكينة.

أنا الذي كان يرتعش ويرتعد حين يسمع نشيد البعث، ويضع روحه على كفه، في سبيل غاية نبيلة وحلم محلق. أهيء نفسي لدور الشهيد أو السجين. أنا نفسي الذي أحكي الآن. أقول

إنني لا أبالي، وأهز كتفي بغير اكتراث حين تصفر الريح، أو حين أسمع عن ارتفاع أسعار الأراضي.

يداي في جيبي أمشي تحت المطر، لا يغطيني إلا قميص وبنطال علكته الرياح. مطر، فليهطل المطر، وما شأني أنا. قيظ؟ فلتشتعل الدنيا.. ما شأني أنا؟ أنا المضرب عن الدنيا الدنية.. الساعي إلى حياة سامية.

أنا مَنْ اكتشف بعد أربعين عاماً من الخنادق، والحروب، والانقلابات، والشعارات، والحماسة التي كانت تهز روحي من أعماقها، أنا من اكتشف الكمال في الزهد والموسيقى الكلاسيكية والكتابة والكتب.

أهذا جنون؟ إذن، دلني على العقل والعقلانية. هل أجدها عند القوميين؟؟ وعلى رأسهم اللواء مروان التكريتي؟ هل أعثر عليها عند اليساريين؟؟، وبين عشائر عدن.. في عب علي سالم البيض، أو علي عنتر.. هل اسمه علي عنتر؟ هل تقول لي أين يواري الإسلامي الأصولي العقل والعقلانية؟ في هضاب أفغانستان!! وبحر الدماء في الجزائر؟ هل تختفي في جيب ثري ليبرالي! أو ليبرالي عادي مثل صلاح البيطار الشيخ القتيل؟ لا تستخف بعقلي الغائب، فتقول ابحث في صفوف الصامتين؟

عالم غير سوي، هذا التراب الممتد من جماعة الجزائر وبوليسها، إلى إذاعة بغداد الثورية، كلنا غير أسوياء. لم أعرف سوياً واحداً بين أصحاب الذكاء والعقول. لا أحد ينجو من لعنة جنون الأبد.

• •

• في رحلة الحياة

يقول:

الحياة مختبر، وأنا فأر تجارب الكتابة. ومع أيوب أقول: إن البلية لا تخرج من التراب، والشقاوة لا تنبت من الأرض.

نحن شجر الصبار الطالع من أحلام البحر الميت، وكوابيسه، وسحره،. وأقول: ليته هلك اليوم الذي ولدت فيه، والليل الذي قد حبل برجل، فطلع نداء من أغواري يتسائل متشككا:

وهل كنت ترغب في أن تكون مثل التسعين بالمئة؟ طبيعيا أو عاديا؟ لا تكذب، قل إن جرحيك يمتلآن بالغبطة، مثل شفتين تضحكان!!

للهزيمة والنصر منطق مخالف، خفي، شاذ، في رحلتي الطويلة من زياراتي إلى "الجفر" طفلا، إلى انقلابات الرفاق السابقين في دمشق وبغداد.. رأيت ملايين العيون، حدقت فيها، فمستني كهرباء ترسل آلاف الرسائل: رسائل الحب والخديعة والمرارة والمراوغة والصراحة: كهرباء خفية نورها ملموس! من سكينة جبال الألب في النمسا إلى الحرب الأهلية في لبنان، وصخبها المدمدم، سمعت حشرجة الموت في القلوب القوية الفتية، حفيف الربيع في ذكريات العجائز، نبض الخريف في مستقبل الصبايا، في رحلتي هذه، رماني المحارب الكبير، في بحر من دماء الحرب.. وما جاوزت التاسعة من عمري، وقال بصوت حازم: تعلم سباحة الحرب، الحرب فن الحياة، والصراع فلسفتها، والبقاء للأقوى، وخير وسيلة لتعلم السباحة.. القفز الشجاع المغامر إلى الماء، والعار للمترددين! وأنا، كنت مترددا.. لا أحب سماع قعقعة السيوف، ولا شم رائحة الدماء، كنت ولداً مرهفا شفيفاً، يحب إجادة فن قراءة العيون، والاصغاء إلى الربيع ينبض في شرايين الشيوخ، والنسغ يجري في عروق الشجر اليافع، والعريق، والشاهق الباسق، والمنحني المتعب، على هذه الأرض ما يستحق الحياة!

شباط ١٩٦٦ ليلة ٢٣، وجدت اللعنة مسرحها المناسب في عالمي الجواني، فانتقل الخراب من العالم الخارجي المتقوض، إلى عالمي الداخلي الذي جعل يتقوض.. وكان الدمار الخفي غير المرئي، باهراً اسطورياً، تداعت السماء في ذلك الفجر الداكن على رأس الولد الرهيف، الافق القاتم احدودب، والفضاء العامر بالخطر والرصاص انخسف، كخدي رجل مصاب بمرض السل. أي هزة ملعونة أخذت جهازي العصبي الهش، الحساس اليافع، ذلك الفجر، وهشمته بقبضة جبارة؟؟ كان العالم يتصدع في عيني، على أيدي أعمامي، هكذا رأى الصبي الأحداث، لا صراع ولا خلاف، انه غدر أبناء العشيرة بآبائهم!!

• •

• في الموت

يقول:

هل ما بعد الموت يا ترى مد ومد ومد؟

اسمحوا لي أن أسحب أوراق اعتمادي من هذه الدنيا. أن أستقيل من قيد الحياة لأحيا بلا قيد، فمثلي يضيق بالوجود على قيد الحياة، ومثلي يسأل ويتساءل: لماذا لا أكون في الحياة أو عليها لا على قيدها.

ها أنا أعيد لكم حفنة الاكسجين التي خطفتها رئتي، خذوها وراكموا غنائمكم، ها أنا أنسحب من الحيز الذي احتلته خطواتي منذ مشيت، معتذراً عن تصرفاتي الرعناء المراهقة الطفولية، أعدُكمُ، لن أشارككم هذا العالم بعد اليوم.

إذن، سجلوا إنني سوف أتحرر من قيد حياتي، فإما حياة دون قيد أو شرط، أما الرحيل إلى الرفيق الأعلى.

أيها الحق، أنا صنيعتك، فأقبل جبلتي التي شاءها هواك.. يا الله: عاملني بما يليق بك، لا بما يليق بي، اجعل سقفي زهدا، وغنائم الدنيا حشرات في عيني.

هل ما بعد الموت يا ترى.. مد.. ومد.. ومد؟

قراءات في أعمال

محمود شقير

- محمود شقير والتجريب داخل الخصوصية الفلسطينية - د. حفيظة أحمد
- محمود شقير وفن القصة - د. حسين جمعة
- هويّة القصة القصيرة عند محمود شقير - د. أماني سليمان

محمود شقير والتجريب داخل الخصوصية الفلسطينية "احتمالات طفيفة" نموذجا

• د. حفيظة أحمد

تشكل تجربة محمود شقير القصصية وحدها مؤسسة مرجعية في السرد القصصي في فلسطين والأردن؛ إذ يعد واحدا من الأسماء التي أسست على مدار أكثر من أربعة عقود من الزمن مسار القصة القصيرة متنا ومبنى. وقد ظل شقير على مدى هذه العقود يستجيب، دائما للحراك الفني / الجمالي للجنس القصصي، ويفيد من إنجازات النقد الأدبي وتجارب الآخرين وخبراته الشخصية، ويحاول، باستمرار، أن يجدد نفسه تبعا لخصوصية كل مرحلة. فكان كل مرة يطل علينا بوجه متجدد تتجلى فيه قدرة المبدع على استخدام آليات وتقنيات جديدة تستوعب حمولاته الدلالية التي يقصدها من وراء إبداعه القصصي.

بدأ محمود شقير بكتابة القصة القصيرة منذ الستينيات، واقترن اسمه بمجلة "الأفق الجديد" المقدسية (١٩٦١ – ١٩٦٦). وهكذا عدّه النقاد من جيل "الأفق الجديد". غير أن شقير أبدى، في أعماله القصصية اللاحقة، ميله إلى التجديد والتجريب، وكسر الثوابت التقليدية للكتابة القصصية. فجرّب أشكالا مختلفة ومتعددة في مجموعاته القصصية التي وصل عددها ثمانية حتى الآن، بالإضافة إلى كتابة قصص وروايات ومسرحيات للأطفال والفتيان والفتيات، وكتابة الرحلات والسير المكانية.

• التجريب داخل الخصوصية الفلسطينية

على الرغم من سعي محمود شقير الدءوب نحو التجريب، ومحاولته فك الحصار المضروب حول النص القصصي التقليدي، فإنه كان يجدد ويجرب داخل الخصوصية الفلسطينية لا من خارجها. كان يجعل النص القصصي يتمرس على الواقع الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني، سواء في زمن ما قبل الاحتلال، أو زمن ما بعد الاحتلال، أو زمن المنفى، أو زمن الانتفاضة، أو زمن العولمة،... ويجيب عن الأسئلة اليومية للواقع الفلسطيني ومتغيراته، مطعما آليات السرد القصصي بصيغ جديدة للرسالة الفنية التي يبتغيها من وراء إبداع نصه القصصي.

و قد ظل الواقع الفلسطيني بمتغيراته يشد كل نصوص محمود شقير، لكن الصيغ وآليات الخطاب هي التي كانت تتطور وتتبدل تبعا للوعي الفني، وتبعا لدرجات التجربة التي يجتازها القاص. وإذا ما سعينا إلى تلمس مكامن الجدة والتجريب في تجربة محمود شقير القصصية، وجدنا أنفسنا مطالبين بتسجيل ملاحظات على مستوى الشقين: المتن الحكائي، والمبنى القصصي.

في بداياته، كتب محمود شقير القصة القصيرة الواقعية ذات الشكل التقليدي، يعالج فيها الواقع الفلسطيني / الاجتماعي قبل الاحتلال عام ١٩٦٧، حيث كتب عن الريف الفلسطيني، ومعاناة الإنسان القروي من الفقر والجوع والجهل، وصراعه مع برجوازية المدينة. وهذا ما برز في مجموعته القصصية الأولى "خبز الآخرين" (١٩٧٥)، التي كتب معظم قصصها في الستينيات قبل الاحتلال الإسرائيلي لبقية فلسطين عام ١٩٦٧.

وبعد الاحتلال الإسرائيلي أصبح شقير يكتب قصصا يعالج فيها الواقع الفلسطيني / الوطني، حيث كتب عن معاناة الناس من الاحتلال ومقاومتهم له، وهو ما ظهر في مجموعته القصصية الثانية "الولد الفلسطيني" (١٩٧٧)، التي جمع فيها شقير معظم القصص التي كتبها بعد إبعاده عن القدس عام ١٩٦٧. وهكذا، ظهر الاحتلال في قصص محمود شقير التي كتبها في المنفى. وظل الاحتلال يحضر في مجموعاته القصصية اللاحقة، إلى جانب موضوعات شتى، منها: فقدان الوطن، والمنفى، والمرأة وعذاباتها، والانتفاضة الفلسطينية، وعلاقة الفلسطيني بالآخر، والآخر... وغيرها من الموضوعات التي تتعلق بالواقع الفلسطيني

وبمتغيراته. وهو ما بدا في مجموعاته القصصية الثلاث: "طقوس للمرأة الشقية" (١٩٨٦)، و"صمت النوافذ" (١٩٩١)، و"مرور خاطف" (٢٠٠٢).

وعلى الرغم من أن محمود شقير في مجموعاته الثلاث السابقة كان ينهل من الواقع الفلسطيني سواء في المنفى أو في الداخل، كما نهل منه في قصص مجموعتيه الأوليين، لكنه لم يعد يكتب القصة الواقعية تقليدية الشكل، لقد اتجه فيها إلى التجريب، ومال إلى شكل القصة القصيرة جدا، التي من أبرز ملامحها، كما لاحظ بعض النقاد، الاقتصاد اللغوي، والامتلاء الدلالي، وغياب عنصر الزمان، وعدم الالتفات إلى المكان بقدر من التفصيل، والتقليل من الوصف، وتجريد الشخصيات من الملامح الفردية الخاصة، والتركيز على العالم الداخلي / النفسي، وندرة الحوار بين الشخصيات، وهيمنة الراوي كلي المعرفة على السرد في النص القصصي. وهذه الخصائص جميعها يلحظها المتلقي في قصص شقير في مجموعاته الثلاث التي غلب عليها الشكل القصصي القصير جدا. ولعل ذلك كان سببا وراء جمع شقير لها، ونشرها في كتاب واحد بعنوان "باحة صغيرة لأحزان المساء" (٢٠٠٥).

و في مجموعتيه: "صورة شاكيرا" (٢٠٠٣)، و"ابنة خالتي كوندوليزا" (٢٠٠٤) يعود محمود شقير إلى كتابة القصة القصيرة، ولكن لم يعد لكتابة القصة القصيرة الواقعية تقليدية الشكل، حيث ظهر أسلوب جديد لمحمود شقير، في تلك المجموعتين، لم يعهده المتلقي في كتاباته السابقة، فقد جمع فيها بين الواقع والفانتازيا، وخلط بين شخصيات محلية وأخرى عالمية معروفة فنيا وسياسيا ورياضيا في العصر الحالي. وغلب على أسلوبه السخرية والتهكم [١].

وهذا الأسلوب، أقصد أسلوب السخرية والتهكم، يذكرنا بأسلوب الكاتب الفلسطيني إميل حبيبي في قصصه ورواياته، وسنلمحه أيضا في مجموعته الأخيرة "احتمالات طفيفة" (٢٠٠٦)، التي عاد فيها إلى كتابة الشكل القصصي القصير جدا، لكنها جاءت مجددة في تشكيلها وسردها ولغتها، حيث نهضت نصوصها على كتابة العمق والحفر في اليومي العادي والمألوف جدا في حياة الإنسان الفلسطيني؛ للوصول إلى الوجع. فهي كتابة مسكونة بالهامشي والمختلف.

و سوف أتناول في هذه الورقة البحثية مجموعة "احتمالات طفيفة" بالتحليل والدراسة، ويعود سبب اختياري لـ "احتمالات طفيفة"، دون غيرها مما أنجزه القاص من مجموعات،

كونها تمثل قمة جرأة محمود شقير على التجريب والتجديد التي وصل إليها، ليس من زاوية شكلها المتفرد والمتمرد على كل شكل تقليدي فحسب، بل من زاوية المضمون المكثف والغامض قدر بساطته المنفتح ووضوحه المدهش. حيث لجأ شقير في "احتمالات طفيفة" إلى بناء عوالم سردية تمزج بين الواقعية والتجريد والفانتازيا والترميز الحلمي والسخرية التهكمية والمفارقة المدهشة، وذلك في محاولة للتعبير عن إشكاليات الإنسان الفلسطيني وحريته في التنقل في ظل الحصار والاحتلال والجنود والجدار العنصري من ناحية، ولرصد حالات ومواقف تبرز اغتراب الفلسطيني ووحدته وضجره وكآبته وملله ولحظات سعادته النادرة وأحلامه وأوهامه وكوابيسه التي تلاحقه ضمن أسئلة وجودية لها علاقة بالحياة الإنسانية العادية من ناحية ثانية[٢]. فـ "احتمالات طفيفة"، على حد تعبيرسامي مسلم، حكاية إنسانية عامرة بالحياة[٣].

• احتمالات طفيفة: التركيب المتفرد وإشكالية تصنيفها

تثير "احتمالات طفيفة" إشكالية ترتكز حول مسألة تصنيف هذا العمل إلى أحد الشكلين: المجموعة القصصية أو الرواية! لقد أورد الناشر أو الكاتب في صفحة المعلومات هذه العبارة: "احتمالات طفيفة / قصص قصيرة عربية"، ولكن هذا التوصيف أو التصنيف لهذا العمل قابل للمناقشة وللمساءلة! فالمتلقي بعد قراءته للعمل ومعاينته للنصوص يلح عليه سؤال يتعلق بهوية هذا العمل: هل هو قصص قصيرة، كما جاء في صفحة المعلومات، أم هو قصص قصيرة جدا، حيث يتراوح قصر أقصرها ما بين سطرين ونصف، مثل: قصة "الطريق"[٤]، وطول أطولها صفحة ونصف/ مثل: قصة "فسيفساء"[٥]، أم هو قصة طويلة واحدة (رواية)؟!

و في الواقع، تتكون "احتمالات طفيفة" من ثلاثة احتمالات، كل احتمال يضم نصوصا مغرقة بالقصر، تبدو من حيث الشكل الخارجي مستقلة عن بعضها بعضا. فلكل نص عنوان، ويمكن للمتلقي أن يقرأه مستقلا عن غيره من النصوص، دون أن يختل المعنى. ولكن عند الغوص عميقا في نصوص الاحتمالات، يلمس المتلقي خطا سرديا واحدا (وحدة الموضوع، ووحدة الشخصيات، ووحدة المكان) يجمع بينها، ويربطها معا، فتكاد تتحول النصوص بمجموعها إلى نص واحد وموحد، موزعا على مائة وتسع عشرة مقطعا أشبه بلقطات

سينمائية منتزعة من مشاهد ممتدة على أمكنة وأزمنة متعددة. إن هذا التركيب المتفرد لـ "احتمالات طفيفة" يحتفظ بإمكانية وحدة أجزائها وإمكانية فصلها.

تهجس نصوص "احتمالات طفيفة" بموضوع واحد، وهو الرحلة التي يقوم بها زوجان لقضاء شهر عسل في مدينة مريحة بعيدا عن الوطن (دم كثير في البلاد)[٦]، وتتفرع من هذا الموضوع الرئيس موضوعات جانبية أخرى إنسانية تفرضها العلاقة الزوجية من تجاذب وتنافر بينهما، ولحظات اللقاء والحنين، وحالات الملل والضجر والقلق والتوتر،... وغيرها من الموضوعات الجانبية التي ترصد التفاصيل الصغيرة في هذه العلاقة الزوجية، ويصوغها القاص في مشاهد تتغير بتغير المكان والبلد، "فإذا بمشهد من هنا يكمل مشهدا يخص إحدى الشخصيات التي تعرفنا عليها"[٧].

وتتمحور "احتمالات طفيفة" حول سعيد المواطن الفلسطيني المثقف وزوجته الممثلة سوسن، (بطلا الرحلة)، فهما شخصيتان حاضرتان وممتدتان في معظم النصوص، ولكن شخصية سعيد قد تظهر وتختفي في الاحتمالات الثلاثة عبر شخصيات ثلاث: دون كيخوته، والجندي الطيب "شيفيك"، وسعيد المتشائل. كذلك شخصية سوسن تتداخل مع شخصية دولثينا وأنيشكا أو ستانيا.

وتتوزع أحداث نصوص الاحتمالات الثلاثة بين أمكنة ثلاثة رئيسة: إسبانيا أو الأندلس التي سافر إليها الزوجان لقضاء شهر عسل، والتشيك حيث ينزل سعيد في فندق في مدينة (براغ)، وأخيرا فلسطين حيث سعيد وأخواته الأربع في مدينة القدس ومعاناتهما من جدار الفصل العنصري.

و تصور نصوص "احتمالات طفيفة" بمجموعها أن المواطن الفلسطيني أينما ذهب خارج وطنه لقضاء إجازة أو لإراحة أعصابه يحمل معه الهم الوطني، ولا يستطيع أن يرميه وراءه، فهو مسكون به، يحاول التخلص منه، ولو للحظة. لكنه لا يمكنه ذلك. فعلى الرغم من سفر الزوجين إلى مدينة مريحة، لا "دم كثير" فيها، أو "لا أثر لعربات الجنود"[٨]، لكن سعيد المعتاد على مشاهد الدماء الكثيرة والجنود، وعلى ما تفرضه هذه المشاهد من ردود فعل معينة، يرفض التصديق والتسليم بان الحرب انتهت. فتصبح سلوكاته مثيرة للضحك. ويمكن أن نورد نص "حصار" للتدليل على ذلك:

"وهما يركبان عربة التلفريك، لم يتمالك نفسه من الغضب وهو يرى المشهد المثير. قال لها: ناوليني رمحي وسيفي. قالت في همس خجول: اهدأ، ماذا جرى لعقلك؟ أقول لك ناوليني رمحي وسيفي، إني أرى الأعداء يحاصرون المدينة. اسكت، أنت تحلم! أنا لا أحلم، انظري هناك. قالت: لا أرى سوى شاحنات لنقل البضائع. قال: في الشاحنات يربض الجنود. قالت: اسكت، ولا تفسد علينا الرحلة..."(٩).

كما أن الهم الفلسطيني قد يأتي للمواطن الفلسطيني على شكل حلم أو كابوس. ونمثل على ذلك بنص "طحين":

"رأى أنهما يقيمان في ريف بعيد، خبأ الرمح تحت أكياس الطحين، وسألها: كم رغيفا جهزت لرحلتنا القادمة؟ قالت: لم أجد طحينا! قال: أحضرته بنفسي وخبأت الرمح هناك. قالت: رمحك خبأته تحت أعواد الحطب. نبش حزمة الحطب وبعثر أعوادها، ولم يجد شيئا. كان الرمح في مكان آخر، وكذلك الطحين، ولم تكتمل رحلتهما بسبب ذلك"(١٠).

إن وحدة الموضوع ووحدة الشخصيات ووحدة المكان ووحدة الأحداث جميعها عناصر موحدة لنصوص "احتمالات طفيفة"، وتشدها بخط سردي واحد، فتبيح إمكانية التعامل مع "احتمالات طفيفة" بوصفها عملا روائيا يعتمد أسلوب الحبكة المفككة التي تقوم على سلسلة من الأحداث أو المواقف المنفصلة التي لا تكاد ترتبط برباط ما، بمعنى أن الحدث أو الموقف السابق لا يشترط أن يرتبط بالحدث أو الموقف اللاحق، لكن الوحدة التي تجمع هذا النوع من الأعمال الروائية التي تعتمد الحبكة المفككة متمركزة في البيئة أو المكان الذي تتحرك فيه الأحداث، وقد تظهر هذه الوحدة في الشخصية الرئيسة أو على النتيجة التي ستنجلي الأحداث عنها أخيرا، أو على الفكرة الشاملة التي تنتظم الأحداث والشخصيات حولها.

نخلص مما سبق أن "احتمالات طفيفة" تقترب كثيرا من الرواية، وعلى نحو يذكر المتتبع للتجربة السردية العربية الفلسطينية بما قدمه إميل حبيبي في "سداسية الأيام" (١٩٦٧)، التي عدها بعض النقاد مجموعة قصصية، وعدها آخرون رواية.

و مهما يكن تصنيف "احتمالات طفيفة" - مجموعة قصصية، رواية – فإنها "تضيف بنائية جديدة إلى القصة العربية الحديثة "(١١).

• **عتبات "احتمالات طفيفة"**

تتمثل عتبات النص في العنوان الرئيس، والعناوين الفرعية، والمقدمات، والإهداء، والهوامش. وكثيرا ما تكشف عتبات النص خطاب النص، فهي بمثابة العلامة التي تنطوي على رسائل تختص بمضمون الخطاب الذي يدور حوله النص(١٢).

و قد وسم شقير مجموعته القصصية أو روايته، التي نحن بصددها، بـ "احتمالات طفيفة"، وانتقى عناوينها الفرعية انتقاء، وقدم لكل احتمال بعبارات مأخوذة من روايات عالمية وفلسطينية، واعتنى بالهوامش؛ ليرسم بذلك أهم عتباتها المنفتحة على عالمها السردي، ذلك أن شبكة تلك العتبات تنسج علاقات خفية مع المتون السردية للنصوص نسجا هاديا إلى درجة شعريتها(١٣).

١ - العنوان الرئيس:

و لما كان عمل محمود شقير الذي نحن بصدده متكونا من نصوص قصيرة جدا، فإن العنوان الرئيس الذي اختاره يشّف عن أنه أعرض عن عنونة عمله هذا بعنوان إحدى النصوص المضمنة فيه، حرصا منه على دفع المتلقي إلى تبيّن العلاقة الخفية بين العنوان الدال على الشك وعدم اليقين ومحتويات نصوصه القصيرة جدا. إن اختيار القاص لعمله هذا "احتمالات طفيفة" عنوانا، لم يكن، في اعتقادنا، عشوائيا، بدليل أن الكاتب وزع السرد فيها على ثلاثة أجزاء يمثل كل جزء منها احتمالا من نوع ما. وتعود أهمية العنوان الرئيس كونه يشكل فاتحة الخطاب وأولى عتبات النص، ويمثل علامة سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص(١٤). وقد جاء عنوان هذا العمل ليؤشر إلى أن المتون السردية في تعددها وتنوعها تراوح بين الواقع والخيال، وبين المنطق واللامنطق، وبين الحلم والواقع، وبين المحتمل واللامحتمل، والاحتمال طفيف جدا. فالشخصيات الرئيسة في "احتمالات طفيفة" تحمل سمات أكثر من عصر، فالمتلقي يراها تحمل الرمح والسيف، وتستقل المصعد وتنزل في فندق، وتتجول بين القدس وبراغ وإسبانيا، وتتنقل بين القرن الحالي والقرون الماضية، بل والقرون القادمة بطريقة يصعب تصديقها، إلا في المغزى الذي يكمن وراءها. فمثلا جاء في نص "عربة": " ركبا عربة من عربات القرون الوسطى، وقالت للحوذي: خذنا إلى القرن العاشر من فضلك"(١٥). أما نص "مراوغة"(١٦) فيقرأ فيه المتلقي تحقيقا مع الأب والأم والابن حول القرن الذي ولدوا فيه، فالأب قال القرن التاسع عشر، والأم القرن العشرين، والابن القرن الثالث والعشرين.

٢- العناوين الفرعية:

و قد حرص القاص على عنونة النصوص داخل كل احتمال بكلمة واحدة في القسم الكبير منها، أو بكلمتين في عشرين نصا، أو بثلاث كلمات في نصوص ثلاثة فقط. فبدت هذه العناوين ومضات تومض كالبرق، ومن هذه العناوين التي جاءت في الاحتمال الأول: " طائرة، قماش، صباح، رسالة، عربة، لعب، خصام، يدان، رمح، نافذة، هاتف، كلف، كلب،... الخ. إن قراءة أي عنوان من العناوين السابقة وحده، ثم قراءة النص بعد ذلك تولد في المتلقي شيئا من الكشف فيما يخص العنوان. ولعل استعمال القاص العناوين التي تتكون من كلمة واحدة، غالبا ما تكون نكرة، في مواضع كثيرة يخدم النصوص التي جاءت بعدها، "إذ قد تولد في ذهن المتلقي جملة من الأسئلة والاستفسارات تحثه على المتابعة، وتكون عاملا محفزا جاذبا للنص"[١٧].

و اللافت للنظر في العناوين الفرعية تكرار بعضها مع تغيير طفيف، من ذلك: "مزاج/مزاجها الظريف، الطفل/الطفلة، الفرس/فرس، اللحظة/لحظة". والتغيير، كما يلحظ، يبدو في التعريف وفي التنكير، وفي الإطلاق والتحديد، وفي الإفراد والجمع.

٣- المقدمات:

ومن عتبات النص، التي تسهم في الكشف عن مضمون الخطاب في "احتمالات طفيفة"، المقدمات، ومهد القاص لكل احتمال بأقوال شخصيات روائية معروفة عالميا وفلسطينيا. فجاء الاحتمال الأول مفتتحا بعبارتين مأخوذتين من رواية "دون كيخوته" للكاتب الإسباني ثيربانتس، وهما: "ليتني أموت إذا لم تكن لسيدنا دون كيخوته يد في ذلك"، و" بالأمس كنت ملكا على إسبانيا واليوم لا أملك برجا يمكنني القول إنه لي"[١٨]. أما الاحتمال الثاني فافتتح بعبارتين مأخوذتين من رواية "الجندي الطيب شفيك وحظوظه في الحرب العالمية" للكاتب ياروسلاف هاشيك، وهما:

"حينما مشينا في الطابور مبتعدين كل البنات شرعن في البكاء"، و"سأل الرقيب: "هل ثمة صعوبة في تصوير بناية مخفر للشرطة" أجاب شفيك: "أسهل من أي شيء آخر، فهي لا تتحرك، وتقف دائما في الموقع نفسه، وأنت لست مضطرا لأن تطلب منها أن تبتسم"[١٩]. في حين افتتح الاحتمال الثالث بعبارتين مأخوذتين من رواية "الوقائع الغريبة

في اختفاء أبي النحس المتشائل" للكاتب الفلسطيني إميل حبيبي، وهما: "قلت لها: نامي، الصباح رباح، ولكنني لم أنم"، و"فإذا أصابني مكروه في يومي أحمده على أن الأكره منه لم يقع"[٢٠].

إن هذه العبارات المقتبسة، التي قدم بها الكاتب كل احتمال، تفسر إلى حد ما المتون السردية المضمنة في كل احتمال. فقد ظهرت نصوص الاحتمال الأول وهي تحكي عن الفروسية، وكثر فيها استخدام بعض المفردات، مثل: الرمح، والفرس، وعربة، وملك، وساحة، والقرون الماضية، والقرون الوسطى، ولهذا نجد تداخل الزمن الحاضر بالزمن الماضي[٢١]، فالزوجين سعيد وسوسن، وهما يتجولان في مدن إسبانيا أو الأندلس يقفان عند بعض الأمكنة الأثرية التاريخية، فيستحضران الماضي، وتختلط عليهما القرون، وفي بعض النصوص لا تدري في أي قرن تعيش أو من أي قرن جاءت. فقد جاء في نص "اطمئنان": "صحا من نومه على يد تهزه من كتفه. ورآها ترتجف بالقرب منه، وهي تقول: انهض! انهض! نهض وسألها: ماذا جرى لك؟ قالت: أجبني في صراحة ووضوح في أي قرن ولدت أنت؟ قال مازحا: في القرن السابع قبل الميلاد! قالت: أجبني بلا مزاح! قال: أنا من مواليد القرن السابع عشر. حسبت على أصابع يديها ثم قالت: الآن اطمأن قلبي. قالت وهي تضطجع في الفراش من جديد: رأيت في المنام أنك قادم إلي من القرن الثالث عشر! كان حلما مثل كابوس! نامت على الفور. تأمل وجهها السابح في نوم مريح، ثم شعر بشيء من تأنيب الضمير، بسبب إخفائه مائة وخمسين سنة عنها، على أقل تقدير"[٢٢].

أما نصوص الاحتمال الثاني فتحكي عن مدن وشوارع ومقاه في براغ، وعن الحرب العالمية الأولى، وفيها وقفات مع أنيشكا وستانيا والجندي الطيب شيفيك الكاره للحرب الذي يعيش من سرقة الكلاب وبيعها بعد تغيير لونها؛ لذلك كثر استعمال مفردات مثل: كلب، وكلاب، والحرب، وفرار، ومافيا، والرصيف. وجاءت نصوص الاحتمال الثالث تحكي عن الجدار العازل العنصري الذي يقيمه الاحتلال، والصعوبات التي تواجه تنقل الفلسطينيين من خلال محاولة سعيد وأخواته الأربع الوصول إلى مبنى الشركة التي كان والدهم يمتلك أسهما فيها قبل وفاته ليحصلوا على ميراثهم؛ لذلك كثر في هذا الاحتمال مفردات مثل: الجدار، ومراوغة، وكفن، ورقابة، ورهبة، فرس،... وغيرها من المفردات التي يعج بها عالم الفلسطينيين.

و من اللافت للانتباه في هذه الاحتمالات الثلاثة أن الاحتمالين الأول والثاني ألحقهما القاص بأوراق مبعثرة، وترك الاحتمال الثالث دون هذه الأوراق المبعثرة. ولعل تفسير ذلك يكمن في العبارة التي قدم بها الأوراق المبعثرة، وهي: "كتبها سعيد قبل الرحلة وأثناءها، وفي بعضها وقائع لا تعرفها دولثينا"(٢٣). وسعيد بطل "احتمالات طفيفة"، ودولثينا هو الاسم الذي يحب أن يطلقه سعيد على زوجته سوسن التي تصغره بعشرين عاما؛ لكي يتناسب مع مزاجه ورؤاه. فسعيد يتقمص بين الحين والآخر شخصية دون كيخوته ذلك الفارس الذي نذر نفسه للدفاع عن المستضعفين(٢٤). والرحلة هي رحلة شهر العسل التي قام بها الزوجان خارج الوطن (فلسطين) إلى إسبانيا وبراغ. وبما أن زمن الاحتمالين الأول والثاني هو زمن الرحلة. فمن الطبيعي أن يلحقهما القاص بالأوراق المبعثرة التي كتبت في أثناء الرحلة، وأن لا يلحقها بالاحتمال الثالث لأنه يمثل زمن العودة إلى الوطن (الزمن الفلسطيني).

٤- الهوامش:

أما الهوامش التي تعد من عتبات النص فقد أفرد لها القاص مساحة خاصة، فهي لا تعتبر خارج المتن أو النص القصصي، ولكنها تعتبر جزءا أساسيا منه. وقد جاءت بشكل أقصر من النص القصير جدا. ومن النصوص التي ظهرت فيها الهوامش: "انخطاف"، و"نبع"، و"البئر الذهبية"، و"عيادة"، و"مدخل بيتها"، و"فرس"(٢٥).

و ليس من شك في أن هذه العتبات النصية التي حفّت بـ "احتمالات طفيفة" تمثل علامات تتفاعل فيما بينها للكشف عن مضمون الخطاب؛ ذلك أن قراءة المتون السردية لـ "احتمالات طفيفة" في ضوء عتباتها تيسّر السبيل إلى الفوز بلب خطابها.

فـ "احتمالات طفيفة" يتشكل نسيجها من الواقع والخيال، واستنادا إليهما تتأسس أنساق الخطاب القصصي، حيث تتداخل الأزمنة وتتعدد الأمكنة، وتختلط الشخصيات الرئيسة بشخصيات أخرى، فتبدو غرائبية في تصرفاتها وسلوكاتها وردود أفعالها. إن "احتمالات طفيفة" تشخّص الحالة الفلسطينية في الزمن الحاضر من خلال الاشتغال على الفانتازيا، التي تؤثث الجو والشخصية والزمن. فعلى الرغم من أن المتلقي يلتقي بمؤشرات واقعية واضحة، مثل: الجدار العنصري، ودم كثير في البلاد، والجنود المرابطون عند البوابة الصغيرة، والوقوف ثم التفتيش الدقيق على الحواجز العسكرية، وعربات الجنود، والأسلحة والعتاد... وغيرها من المؤشرات ذات إيحاءات مباشرة، ومع ذلك، فإن السرد بالطريقة التي

يركّب بها الحكايات، ينتج البعد الفانتازي في الرؤية، وفي الجو العام لحكايات النصوص؛ مما أهل سياقات النصوص إلى توليد الشك وعدم اليقين الذي يكسر حدّته في كثير من الأحيان السخرية التهكمية التي تتسم بها "احتمالات طفيفة".

- **التفاعل النصي/التناص**

يقوم البناء السردي في "احتمالات طفيفة" على ما يطلق عليه في السرديات "التفاعل النصي" أو "التناص"، الذي يعني، حسب "كريستيفا" و"تودوروف" ثم "جينيت"، فعاليات الامتصاص أو التحويل التي يقوم بها النص الأدبي أيّا كان جنسه لنصوص سابقة له، أيّا كان جنسها أيضا.

و يبدو أن محمود شقير في "احتمالات طفيفة" يلجأ إلى التفاعل النصي/التناص؛ لما يمتلكه من إمكانات يتيح للقاص حرية في الحركة والقول، ويمكّنه من قول ما يريد بكلمات قليلة تحيل إلى خارج النص، وغالبا ما يكون هذا الخارج النصي من مكونات الذاكرة، وفكر الشخص. فالتفاعل النصي/التناص يجعل النص حمالة دلالات تمور بالمعاني والأفكار[٢٦].

يتفاعل نص "احتمالات طفيفة" مع نصوص روائية ثلاثة معروفة عالميا وعربية: الرواية الإسبانية "دون كيخوته"، والرواية التشيكية "الجندي الطيب شيفيك وحظوظه في الحرب العالمية"، والرواية الفلسطينية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل". ويشير هذا التنوع في النصوص المتناص معها إلى غنى ثقافي يمتلكه القاص محمود شقير مكّنه من التعبير عن رؤاه الفكرية بأسلوبه الخاص المتميز.

و لو حاول المتلقي أن يقرأ هذه الروايات الثلاث المتناص معها نص "احتمالات طفيفة"، لوجد أنها تشير إلى حوادث ظلم وقمع واستغلال، أسهمت بذلك في إثراء نص "احتمالات طفيفة"، وخدمة الفكرة التي أراد أن يعبر عنها القاص شقير، هذه الفكرة التي استمدها من الواقع الفلسطيني الحاضر، واقع المعاناة اليومية من الحصار والاحتلال والجنود والحواجز والجدار. ومن هنا، جاء التفاعل النصي بين "احتمالات طفيفة"، والروايات الثلاث لفهم الواقع الفلسطيني وإثارة أسئلته. ولكن، كيف أفاد شقير من الروايات الثلاثة للغوص في الواقع الفلسطيني الحاضر، وإثراء عمله الأدبي؟ يتجلى التفاعل النصي في "احتمالات طفيفة" في مكونات سردية ثلاثة: المكان والشخصية والأسلوب.

أولا: في ما يتعلق بالمكان، يجد المتلقي أن عوالم نص "احتمالات طفيفة" هي مدن ثلاث، فالاحتمال الأول تدور أحداثه في مدينة، لم يحددها القاص، في إسبانيا، المكان الذي دارت فيه أحداث رواية "دون كيخوته" المتناص معها الاحتمال الأول. ومع أن القاص لم يأت على ذكر إسبانيا صراحة في الاحتمال الأول، فإن هناك إشارات في نصوص الاحتمال الأول تدل على أن المدينة التي سافر إليها الزوجان في إسبانيا أو الأندلس. ففي نص "انخطاف" يروي الدليل السياحي الذي يأخذ الزوجين السائحين سعيد وسوسن إلى تفاصيل المدينة قصة المرأة التي تدخل الساحة المحاذية لسوق قرطبة الرئيس، وتتجه إلى حانوت أبي أحمد القرطبي الذي يبيع للنساء أفخر أنواع القماش، وتقف بباب الحانوت، وتتحدث مع أبي أحمد ولم يسمع أحد من أهل السوق شيئا من كلامها، غير أنهم شاهدوا انخطافا في عيني الرجل، ثم تنسحب عائدة من حيث أتت، ويغلق أبو أحمد حانوته ويمضي في الجهة التي خرجت منها المرأة، ولم يعد. ومنذ القرن الثالث عشر وباب الحانوت مغلق لا يفتحه أحد[٢٧]. ولعل النص واضح في ما يلمح إليه من خروج العرب من الأندلس وعدم عودتهم إليها، مثلما اختفى أبو أحمد القرطبي والمرأة الأندلسية، ولم يعودا.

أما الاحتمال الثاني، فتدور أحداث نصوصه في مدينة "براغ"، المكان الذي وقعت فيه أحداث رواية "الجندي الطيب شيفيك وحظوظه في الحرب العالمية"، التي يتناص معها الاحتمال الثاني. ويأتي القاص على ذكر المكان صراحة في هذا الاحتمال، ففي نص "أنيشكا" يسأل سعيد العاملة في الفندق المتواجد فيه، إذا كانت تحب أن تعيش في البرازيل مع زوجها، ويعلق موضحا "زوجها برازيلي مقيم معها في براغ"[٢٨]. وفي هذا التعليق دلالة صريحة على أن الفندق المتواجد فيه سعيد يقع في مدينة "براغ" عاصمة التشيك.

في حين تدور أحداث الاحتمال الثالث، الذي يتناص مع رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، في مدينة القدس الأسيرة المخنوقة، بجدار الفصل العنصري. ويأتي ذكر المكان صراحة في نص "جدار" على لسان سعيد: "اقتربنا من الجدار الذي يفصل القدس عن محيطها"[٢٩]، حيث يذهب سعيد مع أخواته الأربع إلى مبنى الشركة التي تقع خارج المدينة لاستلام الورث الذي تركه الوالد المتوفى. وفي هذا إشارة صريحة إلى أن أحداث وقائع الاحتمال الثالث تدور في القدس في فلسطين.

ثانيا: في ما يتصل في الشخصيات، يجد المتلقي أن التشابه بين شخصيات "احتمالات طفيفة" وشخصيات الروايات الثلاث المتناص معها هو من أبرز تجليات التناص في "احتمالات طفيفة". ففي الاحتمال الأول يظهر سعيد وزوجته سوسن يتحاوران ويتجولان في الأندلس التي حكمها العرب قرونا، وكانوا أسيادا وملوكا فيها، لكنهم فقدوها ولم يعد لهم اليوم بيت فيها. وفي نص يحمل اسم البطل يتظاهر سعيد بأنه إنسان سعيد ومختلف عن الآخرين. وهو الذي يعمل وكيلا لإحدى الشركات، ويرهق نفسه في الكتابة على أمل أن يصبح كاتبا، غير أنه لم يتوصل إلى شيء متميز في هذا الميدان. وسوسن حائرة تجاهه الآن[٣٠]. ومن خلال قراءة المراجعات لرواية "دون كيخوته" يعرف المتلقي أن دون كيخوته وتابعه كانا، في الرواية، يتحاوران ويتجولان في إسبانيا، التي كان ملكا عليها بالأمس، ولم يعد يملك اليوم برجا فيها يمكن القول إنه له، وأنه كان يدعي ويزعم في حواره مع مرافقه، ويتوهم أن السحرة قد حولوا محبوبته دولثينا إلى فلاحة دميمة، بعد بحث مضن دون العثور عليها، وكان تابعه يحار في أمره[٣١].

ولئن كان ثمة تشابه بين شخصية سعيد بطل "احتمالات طفيفة" وشخصية دون كيخوته في الرواية المتناص معها، فإن ثمة تشابه أيضا بين سوسن زوجة سعيد ودولثينا محبوبة دون كيخوته، فقد كانتا ممثلتين[٣٢]. ومن هنا كان سعيد يصر على تسمية سوسن دولثينا، مما كان يثير غضبها[٣٣].

كذلك تتشابه شخصية سعيد مع الجندي الطيب شيفيك، فهو مسكون بالحرب، سؤاله دائما هل انتهت الحرب؟ مثلما كان يفعل الجندي الطيب الذي كان عنده هاجس انتهاء الحرب العالمية الأولى[٣٤]. وهذا سؤال وجودي، كما يرى د. سامي مسلم، دال على حب الحياة ورفض الموت الذي تجلبه الحرب[٣٥]. وما يؤكد أن سعيدا متمسك بالحياة ورافض للحرب والموت، أنه عندما يتقمص شخصية دون كيخوته، في نص "دار" في الاحتمال الأول، ينقلب عن الحرب، تلك الحرب التي كان يريد أن يشنها على دار وادعة آمنة، وذلك لأنه اكتشف أن في هذه الدار عروسين، تزوجا للتو، أي أقدما على حياة جديدة، فيخجل من نفسه ويبارك لهما هذا الزواج ويتركهما ويغادر المكان[٣٦].

وتتشابه شخصية سعيد بطل "احتمالات طفيفة" وشخصية سعيد المتشائل ليس في التسمية فحسب، بل في انتمائهما إلى فضاء جغرافي يئن من وطأة الاحتلال والقهر والقمع والظلم والحصار.

نخلص مما سبق أن الشخصيات الروائية الثلاث: دون كيخوته، والجندي الطيب شيفيك، وسعيد المتشائل، هي بمثابة الماء الذي عجن به شقير شخصية سعيد بطل "احتمالات طفيفة"، ويجمع بينها في الاحتمال الثالث في نص "أول الطريق" حيث يقرأ المتلقي فيها ما جاء على لسان سعيد بطل "احتمالات طفيفة": "وقفت عند أول الطريق، أتلفت في كل اتجاه. في تلك الأثناء، (أخواتي لم يكنّ معي) مرت عربات فيها جنود بأسلحة وعتاد، مر "دون كيخوته" على صهوة فرسه ومن خلفه تابعه على ظهر أتان، مرّ الجندي الطيب "شيفيك"، أنفه دقيق وعيناه صغيرتان. مرّ رجل يتلفت مثلي في كل اتجاه. قال لي إنه كان مضطرا للمراوغة لكي يبقى في البلاد. اسمه "سعيد أبو النحس المتشائل" صافحته وقلت: أنا أيضا اسمي سعيد! ثم مضى، وبقيت أتلفت في كل اتجاه"[٣٧]. فعلى الرغم من أن سعيد بطل "احتمالات طفيفة" يحمل ملامح دون كيخوته ويأخذ منه مقارعته لطواحين الهواء، ويشبه الجندي الطيب "شيفيك في إقباله على الحياة رافضا الموت والحرب، فإنه ظل أقرب إلى المتشائل، الذي يحمل اسمه، من حيث شعوره الدائم بالتهديد الذي يترجمه الالتفات في كل اتجاه أو من حيث اضطراره إلى المراوغة للبقاء في البلاد[٣٨].

ثالثا: في ما يتصل في الأسلوب، يجد المتلقي غلبة أسلوب الدعابة والسخرية والتهكم والمفارقة بين الواقع وتصرف الشخصيات في "احتمالات طفيفة"، وهو الأسلوب التي تميزت به الروايات الثلاث المتناص معها. ويمكن التمثيل على ذلك بنص "رمح" حيث يحمل سعيد رمحه، ويحار لأنه لا يمكن إدخاله في المصعد، لاحظ المفارقة الساخرة (رمح ومصعد)، و(القرون الماضية والقرن العشرين)، ويتركه في الفندق، لكن إحدى العاملات تلحق به وتعطيه رمحه، فيحمله ويمضي إلى جانب زوجته "و الناس من حولهما يخلعون قبعاتهم احتراما لهما، ربما لاعتقادهم أنهما قادمان للتو من القرن الخامس عشر"[٣٩].

- **تجليات الرؤية السردية وثنائية السارد والمؤلف**

مهما تكن التسميات التي تطلق على مصطلح "الرؤية" في السرديات، فإنه، في الحالات جميعها، يعني "الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عتد تقديمه"[٤٠] للمتلقي، أو "التقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة"[٤١]، أي موقع الراوي من عملية القص، وعلاقته بالمؤلف والشخصية وموضوع القص[٤٢].

وقد ميز "تودوروف"، تأسيسا على مقولات "جان بويون" بين ثلاثة أنماط من الرؤية في السرد عامة، وهي: "الرؤية من خلف" حيث يكون الراوي كلي المعرفة، و"الرؤية مع" حيث الراوي يكون مساويا للشخصية القصصية يعلم ما تعلمه، والرؤية من الخارج حيث الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية القصصية(٤٣).

وتتوزع نصوص "احتمالات طفيفة" بين نمطين من أنماط الرؤية السردية، أولاهما: "الرؤية من خلف" التي ينجزها راو تقليدي عليم، يعكس انفصال القاص عن شخصياته "ليس من أجل رؤيتها من الخارج، ورؤية حركاتها والاستماع إلى أقوالها، ولكن من أجل رؤية موضوعية ومباشرة لحياة شخصياته"(٤٤). ويصوغ الراوي العليم سرده بضمير الغائب. ولعل أبلغ نموذج يجسد هذه الرؤية نص "طائرة" فهو يبدأ بسرد حكاية رجل (سعيد البطل) وحكاية امرأة (زوجته سوسن) بضمير الغائب المذكر والمؤنث (هو، هي، هما): "في الطائرة التي حملتهما إلى خارج البلاد، قرأت صفحات قليلة في نص مسرحي كئيب، قرأ عشرين صفحة عن الفارس الذي يقطع الفيافي والسهوب. في الطائرة، تناولا طعاما خفيفا... تبادلا كلمات قليلة... استمعا إلى الموسيقى... راقبا حكة المضيفات... "(٤٥). فعبر هذا الضمير (هو، هي، هما) يقدم الراوي العليم هذا النص بـ "سرد موضوعي" من خلال "ضمير آخر يحكي سواه"(٤٦).

وهذا النوع من الرؤية لم يقتصر على الراوي العليم فحسب، بل يصاحبه في السرد راو ثان /المؤلف الذي يتجلى تدخله في النص من خلال الأقواس، يعلق ويوضح ويفسر، ويمكن التمثيل على تدخل الراوي/المؤلف في السرد بهذا المقطع من نص "قماش": "وصلا إلى مدينة مريحة لقضاء شهر واحد فيها (دم كثير في البلاد!). الناس هنا مسالمون، والحياة تسير رخية. ولا أثر لعربات الجنود..."(٤٧). ومن اللافت للنظر في هذا النمط من الرؤية أن الراوي العليم الذي يسرد لم يكن دائما متسلطا على السرد، فقد كان أحيانا يتيح للشخصيات أن تعبر عن نفسها، بلسانها لا بلسان الراوي، من خلال الحوار بينها أحيانا مستخدمة ضمير المتكلم (أنا) وضمير المخاطب (أنت)، ونورد هذا المقطع من نص "لعب" للتوضيح: "يجلسان في صالة الفندق قريبا من الجهة المحاذية للرصيف.... تقول له: هيا بنا نلعب! يسألها في فضول: ماذا نلعب؟ تقول في دلال: أنا أركض مثل طفلة وأنت تتعقبني لتقبض علي! يقول لها وهو معجب بما تقول: هيا بنا! وهما بعد ذلك ينهضان"(٤٨). أو من خلال

حديث الشخصية مع نفسها مستخدمة ضمير المتكلم (أنا) أحيانا أخرى، ويمكن التدليل على ذلك بهذا المقطع من نص "سوسن": "حينما يراها على خشبة المسرح وقد تقمصت شخصية أخرى يقول (لنفسه) ها أنذا أفقدها، إنها ليست المرأة التي أعرفها، وحينما تخلع ثياب التمثيل يتعرف إليها من جديد وهي تتكور في حضنه مثل حمام..."(٤٩).

وعلى الرغم من أن الراوي العليم في هذه الرؤية يتنحى جانبا أحيانا تاركا المجال للشخصيات وللمؤلف، فإنه يبقى عبر "الرؤية من خلف"، هو" المنشط للسرد، وهو الدافع له، والدال عليه، وهو المجسد لمكوناته إذ يمثل الشخصية، وهي تنهض بالفعل، بالتأثير أو بالتآثر، بالعطاء أو بالتعاطي..."(٥٠).

أما الرؤية الثانية التي يقوم عليها السرد في "احتمالات طفيفة" فهي "الرؤية مع" وهي رؤية الشخصية المركزية ذاتها، وهذه الشخصية مركزية "ليس لأنها ترى في المركز، ولكن فقط لأننا من خلالها نرى الشخصيات الأخرى، ومعها نعيش الأحداث المروية"(٥١).و تأخذ هذه الرؤية التي تصوغها شخصية سعيد المركزية، بوصفها الراوي المشارك، بعدا ذاتيا، حيث يُعرض فيها العالم القصصي من منظور ذاتي للشخصية القصصية التي تتولى عملية نظم السرد القصصي عبر استخدامها ضمير المتكلم المفرد (أنا) بالأساس، ونمثل لذلك بهذا المقطع من نص "أنيشكا":

"قال سعيد: أجلس على الكنبة الوحيدة في صالة الاستقبال. وأنيشكا تقف وراء الكاونتر، ترقب المطر، وتمعن في الصمت كما لو أنها تتذكر أياما مضت. وأنا أشرب الشاي، وأرقب المطر الذي يبلل الشارع وواجهات البنايات، ولا أكلم أنيشكا إلا قليلا..."(٥٢). كما يعمد إلى استخدام ضمير المتكلم الجمع "نحن" ليؤكد على تفاعل الأنا /و الآخر، الذاتي/و الجماعي، يقول سعيد في نص "جدار": "ذهبنا أنا وأخواتي الأربع إلى مبنى الشركة التي تقع خارج المدينة....... المطر يبلل الطرقات، ونحن نمضي إلى شأننا،........ اقتربنا من الجدار الذي يفصل القدس عن محيطها. الجنود المرابطون عند البوابة الصغيرة، أمرونا بالوقوف أمام البوابة في صف طويل..... "(٥٣).

ولعل توزع نصوص "احتمالات طفيفة بين نوعين من الرؤية السردية: "الرؤية من خلف" و"الرؤية مع"، من أهم ما تتميز به "احتمالات طفيفة"، في مجال الرؤية السردية، عن سابقاتها من المجموعات الثلاث (طقوس للمرأة الشقية، وصمت النوافذ، ومرور خاطف)

التي غلب عليها الشكل القصصي القصير جدا؛ ذلك أن السرد فيها لا يتم عبر راو واحد، بل عبر أكثر من راو: الراوي العليم الذي هيمن على غالبية السرد في الاحتمال الأول، والراوي المشارك (البطل) الذي هيمن على غالبية السرد في الاحتماليين الثاني والثالث، والراوي/ المؤلف الذي يتجلى تدخله في النص من خلال الأقواس معلقا وموضحا ومفسرا. وكذلك يتم السرد من خلال أكثر من صيغة خطاب سردي، الغائب أحيانا، والمتكلم أحيانا ثانية، والمخاطب أحيانا ثالثة؛ ذلك أن الحكاية في "احتمالات طفيفة" قائمة على الحوار بين طرفين: رجل (و هو سعيد البطل) وامرأة (وهي زوجته سوسن التي ترافقه إلى إسبانيا، أو أنيشكا العاملة في الفندق الذي ينزل فيه في براغ، أو أخواته الأربع في القدس. غير أن هذه التعددية في الرؤية وفي الرواة وفي الضمائر لا تعبر عن أية مباينة بين صوت الراوي العليم وصوت الشخصية وصوت المؤلف من جهة، وبين أصوات الشخصيات نفسها من جهة ثانية؛ ذلك أن ثمة منظومة لغوية مهيمنة على مجمل حركة السرد القصصي ينتجها المؤلف/ السارد في "احتمالات طفيفة".

• اللغة

من نافلة القول إن ما سبق كله، سواء من حيث اختيار عتبات النص، ودلالاتها على خطاب النص، أو من حيث التفاعل النصي، أو من حيث السرد والرؤية والراوي، لا يتحقق إلا من خلال أداة التعبير في الحدود التي تسمح بها طبيعة تلك الأداة، وهي اللغة.

ففي "احتمالات طفيفة" يلحظ المتلقي حرص محمود شقير للكشف عن عناصر البنية الفنية لـ"احتمالات طفيفة" من خلال اللغة، وتجسيدها بوساطة النسيج اللفظي، والحواري، والوصفي، مضفيا عليها طابع الاقتصاد والتكثيف والاختزال. وذلك شيء لا يتوصل إليه بسهولة، ولا يقتدر عليه إلا المتمكنون.

ومن خلال تفحص لغة "احتمالات طفيفة"، يلحظ المتلقي أن القاص ابتعد عن الإطناب والاستطراد، ومال إلى تكثيف لغة السرد القصصي بأسلوب تقربه من الشعر الذي تتسم لغته بالإيحاءات المتعددة. ويمكن التمثيل على ذلك بنص "نافذة": "قالت: اجلس هنا على حافة السرير. قال: أجلس على الكرسي. ظلت واقفة مثل علامة تعجب! بدا الوقت مربكا. ضلفة النافذة تصرفت بحنكة حينما انصفقت، وهيأت الفرصة لكلام كثير"(٥٤).

لقد اعتمد القاص على صياغة تعبيرية، يمكن تركيز أهم مكوناتها على الشكل الآتي: وفرة الجمل القصيرة، بأسلوب برقي خاطف، وبلغة مثقلة بالدلالات، نتعرف عليه من العنوان الرئيس للمجموعة "احتمالات طفيفة" وكذا العناوين الفرعية الداخلية، وهذا الأسلوب البرقي اللغوي في تقديم المتن القصصي يبدو أحيانا عاديا في مظهره، ولكنه في مخبره يتغلف بالسخرية اللاذعة من الذات التي تعيش المفارقات، ومن الآخر المتسلط. ففي نص "مصادرة" نقرأ: " خلعت قبعتي استعدادا للدخول، خلعت درعي الذي يصد عن صدري الرماح، الرسالة في يدي وساعي البريد يسلمني جوابا عن رسالتي التي لم أضع عليها الطوابع بعد"[٥٥].

وتحقق لغة شقير في "احتمالات طفيفة" ما تراه نبيلة إبراهيم من خصائص في لغة القص الحداثي، أي باعتبارها "لغة إشارية في أعلى مستوياتها... لغة ممتلئة، تخرج عن المألوف في أساليب الربط وتكون العلاقات"[٥٦]. ففي الوقت الذي ينتج المتن الحكائي لبعض نصوص "احتمالات طفيفة" عوالم "ميتا واقعية"[٥٧]، أي عوالم فانتازية غرائبية، ينتج في الوقت نفسه لغة "ميتا نصية"[٥٨]، أي لغة إثارية تثير التخييل في ذهن المتلقي، التخييل المحرر من أي فهم معين يطمئن إليه. وقد يفصح نص "فستان" عن بعض من سمات اللغة عند شقير: "اجتزت الغابة الصغيرة، وجلست على الطرف الأيسر للمقعد المخصص للمتنزهين. قالت المرأة الجالسة على الطرف الأيمن للمقعد: أنت تجلس على فستاني، ارفع جسمك قليلا. كنت أجلس على خشب المقعد، والمسافة الفارغة بيني وبينها تزيد على متر ونصف المتر، ومع ذلك، لم أشأ أن أعقد الأمور بيننا. أنا رفعت جسمي قليلا، وهي في اللحظة نفسها راحت تسحب الفستان"[٥٩].

وهكذا، تبدو لغة "احتمالات طفيفة" لغة مقتصدة، ومكثفة، ومختزلة الكثير من الدلالات في تضاعيفها، ومثيرة للخيال المفتوح غير المنغلق.

• **الهوامش والمراجع:**

١. انظر: موقع الكاتب الإلكتروني: www.mahoudshukair.com وكذلك انظر: عادل الأسطة، محمود شقير في احتمالات طفيفة/الكتابة على الكتابة، ديوان العرب، موقع إلكتروني.

٢. انظر: عمر شبانة، احتمالات طفيفة/هواجس عبثية في قصص قصيرة جدا، جريدة الحياة اللندنية، ٢٠٠٧/٢/٥.

٣. انظر: سامي مسلم، احتمالات طفيفة/حكاية إنسانية عامرة بالحياة، جريدة الأيام، رام اللة، ع٣٩٠٢، ٢٠٠٦/١١/٢٨.

٤. محمود شقير، احتمالات طفيفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٦، ص٥٤.

٥. م.س، ص٩١/٩٢.

٦. م.س، ص٨.

٧. انظر: مي باسيل، محمود شقير يكتب قصصا مشهدية، جريدة الحياة اللندنية، ٢٠٠٧/١١/٢٧.

٨. احتمالات طفيفة، ص٨.

٩. م.س، ص٤٤.

١٠. م.س، ص٣٢.

١١. محمد دكروب، الأدب الجديد والثورة، نقلا عن فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ١٠٦.

١٢. انظر: إبراهيم خليل، اللغة والتماسك البنيوي في قصص السواحري، مجلة عمان، ع١٤٧، أيلول ٢٠٠٧، ص٤.

١٣. انظر: فوزي الزملي، صخب الأشجان في مندلين حارب الظاهري، مجلة عمان، ع١٤٩، تشرين الثاني ٢٠٠٧، ص٣٥.

١٤. جميل حمداوي، السيميوطيقيا، مجلة عالم الفكر ،م٢٥، ع٣، ١٩٩٧، الكويت، ص٩٨.

١٥. احتمالات طفيفة، ص١٤.

١٦. م.س، ص١٢٣.

١٧. أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدان دار الأوائل، دمشق،٢٠٠٠، ص٨٧.

١٨. احتمالات طفيفة، ص٥.

١٩. م.س، ص٥٥.

٢٠. م.س، ص١٠٩.

٢١. انظر: محمد ضمرة، احتمالات طفيفة لمحمود شقير/العناية بالهامش، جريدة الرأي، عمان، الخميس ٢٠٠٧/١٢/٦.

٢٢. احتمالات طفيفة، ص٤٧.

٢٣. احتمالات طفيفة، ص١٩.

٢٤. احتمالات طفيفة، ص١٠.

٢٥. احتمالات طفيفة، ص١٨ و٣٧ و٧٣ و٨٤ و٨٧ و١٢٧.

٢٦. أحمد جاسم الحسين، م.س، ص٤٤.

٢٧. احتمالات طفيفة، ص١٨.

٢٨. احتمالات طفيفة، ص٥٧.

٢٩. احتمالات طفيفة، ص١١١.

٣٠. احتمالات طفيفة، ص٣٠.

٣١. انظر: عادل الأسطة، م.س.

٣٢. حسن خضر، في جعبة محمود شقير أدوات كثيرة، جريدة الأيام، رام الله، الثلاثاء ٢٠٠٨/٨/٥.

٣٣. احتمالات طفيفة، ص٣٦.

٣٤. م.س،ص٨٣.

٣٥. انظر: سامي مسلم، م.س.

٣٦. احتمالات طفيفة، ص٣٤.

٣٧. احتمالات طفيفة، ص١٢٢.

٣٨. انظر: زينب عساف، احتمالات طفيفة، كولاج على رمل الوقت، جريدة النهار، بيروت، ع٢٢٧٩ السبت، ٢٠٠٦/١٠/٧.

٣٩. احتمالات طفيفة، ص٣١.

٤٠. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠، ص١١٧.

٤١. حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١، ص٤٦.

٤٢. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٧، ص٧٠.

٤٣. حميد لحمداني، م.س، ص٤٧.

٤٤. سعيد يقطين، م.س، ص٢٨٩.

٤٥. احتمالات طفيفة، ص٧.

٤٦. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، ع٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨، ص١٨٥.

٤٧. احتمالات طفيفة، ص٨.

٤٨. م.س، ١٣.

٤٩. م.س، ص١٠.

٥٠. عبد الملك مرتاض، م.س، ص١٨٠.

٥١. عبد العالي بو طيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة فصول، القاهرة، ع٤ شتاء ١٩٩٣، ص١٧٢.

٥٢. احتمالات طفيفة، ص٥٧.

٥٣. م.س، ص١١١.

٥٤. م.س، ص٢١.

٥٥. م.س، ص٥٠.

٥٦. نبيلة إبراهيم، فن القصة بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ص١٨١.

٥٧. نضال الصالح، القصة القصيرة في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص١٢٨.

٥٨. م.س، ص١٢٨.

٥٩. احتمالات طفيفة، ص٩٥.

محمود شقيروفن القصة

• د. حسين جمعة

علم من أعلام فن القصة في فلسطين والأردن... ذو حضور بهي يتجدد باستمرار مع كل إطلالة... في كل مجموعة قصصية جديدة يصدرها ومع كل قصة يكتبها، دائم البحث عن مسالك مستحدثة، ودروب سرية يبتدعها لبلوغ مأربه والوصول إلى غايته، فهو متابع عنيد لما يجري في واقعه، وفي متاهات التجريب والإبداع التي غزت مسارب الأدب العالمي وشكلت اتجاهاته المتباينة. ومن هذا المنطلق فإن تحسس نبض الإبداع عند شقير، واتجاه سيره وإبداء الرأي فيه وفي قيمته الفنية والاجتماعية، أمر في غاية التعقيد وعرضة للالتباس، إذا غابت عن رؤية الباحث المقاصد التي سعى إلى استشرافها القاص في ظل سيرورة الواقع المتقلبة المتجهمة، وخسارات الكائن المعاصر التي أنبتتها الحضارة الحديثة، ومتطلبات التغلب على اغتراب الإنسان في قتام الثورة العلمية / التقنية وثورة المعلومات، التي تصادت جميعها سلباً على أسلوب الحياة ونفسية الإنسان، وأفرزت حالات مثيرة من الضغط النفسي والاغتراب الشخصي انعكست كلها على الإبداع الفني، وأفضت في مناسبات عديدة إلى خطر وقوع الكاتب في مَركِب الانفصام عن الحياة في حالة استسلامه لأوهام الضياع واللاأدرية. لكن محمود شقير بحكم انتمائه الطبقي وخلفيته الفكرية كان النبض الذهني لولادة الفكرة العامة لغالبية قصصه عبارة عن عملية احتجاج داخلية عنيفة من شخص عانى من الحرمان والشقاء والمطاردة، كما عانى من احتراق إبداعي غاضب، وإحساس درامي متوثب، وعذابات ملكة الكتابة.. فجاءت لوحاته الفنية مزحومة بينابيع التناقضات الاجتماعية، وشكلاً من

أشكال التحريض على إعادة تعمير العالم من جديد، وعكست سيرورة تبدلات سبل الحياة والعيش وركائز الواقع، والحراك المتدرج لزحف التاريخ وتبدل أفهوماته ومدلولاته.

ومحمود شقير الذي بدا في مجموعته القصصية "خبز الآخرين" أقرب إلى مذهب الواقعية الطبيعية انتهى في مجموعة "ابنة خالتي كوندوليزا" صاحب قامة إبداعية بارعة، وفرادة فنية وجدلية مدهشة، تُدخل في مفهوم الواقع، كما يرى خاربتشينكو: "ليس فقط ما هو مرئي وما اكتشفه العلم والفن، وإنما أيضاً ما لم يُكتشف بعد،.. ليس فقط التعالقات الثابتة والروابط الراسخة، وإنما سيرورات الحركة وتطور العالم.. إذ أن تنوع الواقع لا حدود له وتبدله لا يتوقف، مما يستدعي ظهور أشكال جديدة للواقع تتواءم والوعي العلمي والفني المتنامي"[1].

نحس في قصص خبز الآخرين" بسطوة الأشياء وبمقاييسها الثابتة الراسخة، حيث تلعب هذه الأشياء في المنظومة الفنية دوراً رئيساً، وتدشن قالب العالم الفعلي، "عالم الكاتب" نفسه وعلاقته بما حوله من خامات ومواد يتجذر حضورها في جميع الحالات الفنية... من وصف الشخصية إلى تجسيد الأحاسيس والأفكار مروراً بالحوار والمشاهد الطبيعية والجماهيرية وغيرها. وشقير يصوغ قصده ويجعله أكثر حيوية وملموسية من انتقائه للحقائق ومن تجارب الحياة وكثافة الأشياء، التي تتجلى في سلسلة قصص المجموعة، وفي نسق بنائها وفي حلقات الخط السياقي الذي تدور فيه. ويعترف شقير في كتابه "ظل آخر للمدينة" بهذا الأمر قائلاً: "اعتدت في مطلع شبابي، حينما ابتدأت هاوياً للكتابة في أوائل الستينات، أن أقطع هذا الشارع كل يوم عشرات المرات، وبالذات في فترة ما قبل الغروب، مع عدد من الأصدقاء الكتاب، نتأمل الناس وفاترينات المحلات والأشياء المختلفة من حولنا، علَّنا نلتقط مادة لقصصنا القصيرة"[2] ويضيف في موقع آخر وهو يتحدث عن والده: " قدم لي خدمة جلى وهو يصطحبني معه إلى الورش، فتعرفت على نماذج من الناس، واستمعت إلى الكثير من القصص والحكايات"[3]، كما يشير إلى أنه كتب كثيراً من القصص تحت تأثير بعض الحوادث التي عايشها أو استمع إليها، مثل قصص: "أهل البلد"، و"نجوم صغيرة" وغيرهما، إلى درجة أن أحد النقاد أبدى "إعجابه بما أكتب من قصص واقعية ترصد حياة البسطاء من الناس"(٤). ويتضح هذا التوجه الذي ألمح إليه توفيق زياد في مقدمته للمجموعة بالقول: " أما في قصصه التي كتبت قبل ١٩٦٧ فإن محمود شقير يقدم لنا القرية

الفلسطينية بطبيعتها الجميلة وأهلها الطيبين البسطاء الذين يكدحون بقسوة ويجوعون وهم يحلمون بحياة أفضل يسودها العدل والاكتفاء، وهو يعالج بوعي مسألة التناقضات الاجتماعية الأساسيتين أغنياء القرية وفقرائها"[٥]. غواية استنساخ الواقع كانت تطارد كل من يسعى إلى احتراف مهنة الكتابة آنذاك، والذكي من يتأمل واقع الناس، ويتفحص أسس حياتهم، ويطلع على أعرافهم وأخلاقهم ومشاربهم وهمومهم، ويحاول أن يصوغها ويصبها بفطنة في مضمون معين تكون الكلمة فيه ذات فعالية مخصوصة، فصدق اللغة في تجسيد صدق الحياة.. في الأحاسيس والأفكار والأحداث المتقالبة والمتكالبة، وخلق تاريخ للفئات المقهورة. ورأى محمود شقير في الناس الذين عاش بينهم، وتربى في ظلهم وعمل في محيطهم أناساً طيبين يستحقون الكتابة عنهم، فجاءت دينامية صوره الفنية مرآة" تعكس سيرورة حراك الفئات الفقيرة والمعدمة، الذين يقهرهم تسلط الذوات وظلم السلطات. وشقير يستوحي صورهم من واقع تجربته الخاصة، ومن استيعاء مسؤوليته الشخصية، سعياً منه إلى تجسيد مستقبل هذه العلاقة المستكينة في عالم الشخصية الروحي، ومساعدتها على تجاوز محنتها ومحاولة حل إشكالياتها بإيقاظ الخصال الإنسانية الحرة، وترسيخ الأشكال الأخلاقية الحميدة لتصرفات الفرد وأفعاله، وتقدير مسؤوليته ككاتب عما تقوم به شخوص قصصه، مما يشعر القاريء بشيء من اللمسات الفلسفية وبالتوجه الملحمي لسلوك أبطاله، لكن الغلبة تظل لما هو ملحمي، لأن مسيرة هؤلاء الأبطال تعكس في تصرفاتها وفي عالمها الداخلي بعضاً من ملامح العصر المهمة - فهم نتاج العصر، وهم أبلغ صانعيه. ومن هنا فإن فكرة قصصه تتجذر في خامة السرد الفنية، وتتبدى في نسيج الأثر الإبداعي، الذي يستقي تماسكه من التطور التراسلي للثيمة، التي تعتمد بدورها على حجم الواقعة أو الحادثة التي تبسطها وتنير أبعادها. ففي قصة "خبز الآخرين" التي تقوم على فكرة بسيطة، وهي محاولة استغلال فقر الإنسان الساذج المستضعف وحاجاته إلى أبسط ألوان الحياة لإيقاعه في شراك الرذيلة... تنتصر إرادة بطلة القصة لكرامتها المهدورة وإنسانيتها المضيعة، وتفوز بوقفة عز من قبل مجتمعها الصغير الذي تجد فيه راحة البال وزوال الهواجس والظنون المتراكبة التي شغلت ذهنها عند اشتداد الأمر واستفحال الخطر، وتنتهي القصة نهاية سعيدة وغير متوقعة من قبل خديجة / بطلة القصة: "أحست بالعزاء يدغدغ أعصابها. وتعلق إسماعيل بثوبها بصخب، وكان يثرثر كالعصفور.. وكانت جارتها تلفظ في ارتياح.. والله قلنا ماذا جرى لك يا فقيرة.. هالطفل، قطع قلوبنا وهو يبكي. وانطلقت من ثغرها ضحكة عميقة.. وقبلت

ابنها بشغف وأمسكت يده متجهة صوب البيت.. وكانت ضحكات الفلاحين لذيذة كأنها خرير الجداول"[٦].

إذا كانت صيحة خديجة في "خبر الآخرين":

- "ملعون أبوها من حياة.. هذي معيشة" للتصدي لصفاقة الرجل الأنيق ونذالته، فإن ردة فعل أبو إسماعيل في قصة " بقرة اليتامى" لا تفترق كثيراً عن تنهدات خديجة، بعد أن فقد قدرته على الاستجابة لمتطلبات سيدة القصر، أو البقرة الهولندية كما يسميها:
- الله يخونك.. دمك فائر.. وما عدت أقدر أطفي حرارته"[٧]. وهكذا، تذبح بقرة اليتامى على وقع جموح اللذات الفردية وافتراق حساب السرايا عن حساب القرايا، وهم يحلمون بغدٍ أفضل وبقرة لا تموت:

"نام الأطفال يحلمون ببقرة ذات قرون صلبة كالرماح.. تعدو في جموح ثائر عبر الحقول.. بينما تندحر بعيداً من حولها الذئاب"[٨].

وهذا ما انتهت إليه قصة "اليوم الأخير" بعد انتظار الطفل طاهر مجيء والده في اليوم الأخير من الأسبوع كعادته، إلا أنه والده عاد ملفوفاً في سيارة بعد أن انقطع الحبل، وسقط عن العمارة:

"كان الليل يركض في أزقة القرية بعنجهية، وزأرت السيارة واندلعت من عينيها البلديتين أضواء طويلة راحت ترقص بجنون عبر الأرض الشاسعة، وكانت حدأة مخيفة تطوف فوق بيوت القرية"[٩]. والشيء ذاته ذاق عذابه وتجرع قهره زوج عزيزة في قصة "أهل البلد" حيث أذعن لقدره أمام قسوة ظروف العيش، وشح ينابيع الحياة، وأضحت مسألة الشرف ثانوية في ظل ضيق ذات اليد، وشبح الأطفال الجياع، فضلّت تساؤلات الزوج طريقها، وظلت بلا جواب شافٍ:

"انتبه الأطفال إلى والدهم ينتحب، واهتزت في آذانهم صورة أب، يأتيهم بالحلوى ويعطيهم النقود، وليس في البلد من هو أقوى منه... وتقوست شفاههم... وما لبثوا أن أمعنوا في العويل"[١٠].

قصص شقير في هذه المرحلة تستمد نسغها من وقائع الحياة وأحداثها وماجرياتها، وهو يضفي عليها بريقاً خاصاً ليظهر واقعيتها اللماحة باستخدام اللهجة المحلية وبما يرشح فيها

من أمثال بليغة وأقوال سائرة، وتعابير تهكمية أو مقذعة، وبعض مقاطع الأغاني الشعبية أحياناً لفضح أسرار الواقعة واستثارة التكهنات الدائرة حول خفاياها، وكان يبدأها بالفعل كان أو كانت للتشديد على مدى مصداقيتها وصدق وقائعها، مما يؤكد مقولة خرابتشينكو أن: "بنية الأدب ترتبط عضوياً بالإنجاز الإبداعي لتلك القضايا المجتمعية والتصادمات والتناقضات، التي تشيع في مرحلة معينة من التطور التاريخي. وتسلل هذه القضايا وهذه التصادمات إلى عالم الإنسان الروحي يُحفِّز على الإحاطة بها فنياً"[11]. وقد استطاع شقير بفراسة أن يمسك ببشاعة الحياة ودمامتها، وبالزيف في تنوعه وتجلياته المختلفة، وبعدم الاكتراث بشقاء الضعفاء وبسطاء الناس، ويترجم كل هذه التعاسة الإنسانية في شخوص وأفعال وسلوكيات بشرية في ظل أوضاع معاشية واجتماعية محددة، وأخذ يجدل التفاصيل الصغيرة من أمور بسيطة ويمنحها مدلولاً عاماً فيه شيء من المضمون النفسي والاجتماعي وأحياناً الفلسفي، ويدشن من التحامها صوراً عديدة تكون في معظمها غير قادرة على اجتراح أفعال بطولية أو القيام بهبات احتجاجية قوية.

في "خبز الآخرين" شق شقير طريقه الإبداعي بتلقائية وخط مسلك شخوصه بعفوية، وأطلق لها حرية الفعل حسب فطرتها وسجيتها، كما ترك لها أمر اختيار مصيرها طبقاً لملابسات حياتها وظروف معيشتها، ولم يكن يملي عليها شروط تصرفها واختيارها، ولم يكن يحلم سوى بنقل حالاتها النفسية ومعاناتها الفردية وجلاء انفعالاتها المأزومة، وسعى - ولو بشكل محدود - إلى كشف الآصرة الشرعية بين أحاسيس شخوصه وأمزجتها وبين الملابسات الفعلية لحياتهم وقيمهم من منطلق مثال اجتماعي محدد، فجاء الفرز بين الخير والشر والفقراء والأغنياء مرسوماً بمسطرة لا يحيد عنها، إلى درجة الظن بأن قصصه ليست سوى تبريرٍ نظري فريد لأعمال إيضاحية جافة، خالية من أي جديد عن الواقع، لا سيما أنها لم تكنْ محملة بأعباء التجوزات الفنية والاستعارية المختلفة، وانزياحات اللغة وانتحاءاتها. لكن بصيرة المؤلف وقدرته على اجتراح شخوص نموذجية معبرة عن زمانها ومكانها أبعد عنها شبهة الارتماء في أحضان الصور الإيضاحية، وكانت تتلاءم وروح العصر ومقتضيات حضوره في المبدعات الفنية، وتتفق وتقاليد الكتابة والتجارب المتراكمة، التي تتماشى مع مستوى الوعي المجتمعي ومستوى الثقافة الجمالي.

صراع محمود شقير مع الحياة وسبل العيش، وحدبه على الإنسان المستضعف سواء من قبل الأقوياء أو الأعداء وسَم أعماله بمصداقية عارمة لا تتحاشى نزاعات العصر الدرامية

والمأساوية سواء على مستوى الاصطفافات الداخلية أو الاعتداءات الخارجية، ففي ما هو مأساوي تتجسم نكايات العصر وجراحاته التي تؤطر التقدم الاجتماعي، الذي يواكب بدوره زيادة معرفة الإنسان بالظروف المحيطة به، وبالتصادمات الدرامية التي ولدتها هذه الظروف.

جاءت ولادة قصص مجموعة "الولد الفلسطيني" اندفاعة جديدة في بلورة المأساوي في حياة الشعب الفلسطيني، وإعادة النظر في بناء سيكولوجية الشخصية القصصية وعالمها الداخلي بعيداً عن صور التفكير النمطية والمعدة من قبل، وبحثاً عن الفاعلية الإنسانية والعثور على أواصر إبداعية جديدة مرتبطة بشكل أوثق بالواقع، تنزاح عن سرد الوقائع السارية وتنحاز للفكر الفني المتجرد من أوهام المرآوية العابرة. ولعل الإحساس باقتراب كارثة عام ٦٧، وما رافق وقوعها من تأمل في مصير الإنسان الفلسطيني، كان خضة قوية فتقت ذهن الكاتب ووعيه بضرورة الالتفات إلى الانعطافات الحادة في العالم والواقع المحيط، وإعادة تجسيد صورة الفلسطيني بما يتناغم وإعادة النظر في تصنيع الواقع والذات معاً، باعتبار أن تبدل العالم والإنسان قضية مركزية في الحياة والفن على حد سواء. وفي سبيل اختراق سدف المستجدات واختزال أبعادها التي ما تزال مضبّبة وغائمة كان على الكاتب أن يلجأ إلى سبر العام وتجسيد أفكارٍ سامية ومفاهيم محددة، وتقديم تعميمات شمولية لاستخلاص لب هذه المستجدات، وإفراغ صفوة تأمله وتدبره في صور فنية مشبعة بموعظة جليلة أو خدعة شافية، حتى يكتسي الجديد بتجسيد قوي وفوار، ويضحي أمثولة مثالية يمكن الاقتداء بها، لأنها معنونة اجتماعياً، وتحتمل إمكانية التأويل الموجه غائياً، ويشيد المؤلف بنيانها عن طريق التجوز والتورية، وليس عبر السرد الدرامي الاعتيادي، فسياقها بسيط يمكن أن يكون شاعرياً أو ملحمياً أو غنائياً، لكن ينبغي أن يكون عميقاً وجزلاً وهيناً، ويحتوي على جملة من الحقائق التي تتكاتف لجلاء حقائق أهم وأعظم. ففي "رجل قام من بين الأحياء"، وهي خير مثال على الأمثولة الضاجة بالترميز، الذي يطابق ما بين الروحي والجسدي، نحس بالدم المتناثر في الطرقات وكأنه تابل لذيذ لدواء الحقيقة المرة، أو كأنه خداع منعش يجذب الجماهير ويحفزها للكفاح في سبيل قضيتها العادلة ومصيرها البائس: "من دمي يغتذي جسدك أيتها المليحة بين النساء ويكون لك أولاد كثيرون"[١٢]. وبطل القصة في مسلكه وتعابير وجهه وحركاته مثال حي على تطابق الداخل والخارج... الروحي والجسدي، مما يومىء إلى اجتراح أسطورة تكاد تقترب من الإيمان الديني، تسعى إلى تطعيم الشعب بالمثل

العليا والترفع عن الدنايا والالتزام بالقيم الحميدة والتضحية في سبيل الآخرين: " قال أنا لا أترككم، دمي في عروتكم، سار بخطوات رزينة، وفي التو انهالت على جسده سهام كثيرة، وتدفقت من تناياه نوافير دماء قانية، مضى يخوض في النهر وغاص حتى ركبتيه في الدم، وظل الناس عند الحانة مبهورين، ثم صاح بعضهم: سوف نلحق بك، وسمعوه يقول: يا أحبائي ثم لم يميزوا بقية كلماته، لكنهم تلمسوا لأول مرة رنة الحزن في صوته، كان الدم الغزير يصطفق.. ظل يسير، ولاحظ بعض الناس أنه يظلع من أثر الجراح، لكنه واصل السير، ثم غاب خلف الجبال البعيدة التي تطل على البحر"(١٣).يتكافل في هذه القصة الرمز والأليغوريا، الرمز في الستحضاره الفكرة في ملاءتها الحسية الملموسة، بحيث يتراءى لنا أن الرمز قد ناب عن الواقع، والأليغوريا في تسويغها لنا إمكانية تصور الموضوع الفعلي كفكرة محض، بدون أن يفقد الموضوع خصائصه المميزة كمادة وكموضوع.

تراجيدية هذه القصة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمنازلة البطولية، وهذه التراجيدية تُبرز البداية الخيرة والرائعة في الإنسان، وتتوج انتصاره وترسخ خلوده حياً وميتاً. كما يبتدى في إشكالية المأساوي طابع العصر وشخصيته وكيفية مقاربته وتناوله، وأسلوب تقييم ظواهر الفن المعقدة، وعبر هذه المأساوية يسترق شقير موضوعاته واهتمامه بالإنسان ومكانته في الكون وفي الحياة، وفي جوهره والغرض من وجوده... الإنسان الاجتماعي وليس الإنسان المنعزل عن الحياة... الإنسان في مجمل علاقاته الاجتماعية، والسعي إلى تنشئة إنسان جديد بفضل طبيعته الجوهرية، التي تحوز على كفاءة شمولية ومقدرة على التواصل المباشر مع جمهرة المجالات الذهنية والأخلاقية والنفسية والانفعالية وغيرها. فالإنسان في معظم قصص شقير، سواء أكان البطل رجلاً أو طفلاً أو امرأة، هو إنسان حقيقي من لحم ودم.. قيمة عليا وذات للتاريخ، وموقعه في الحياة هو معيار للتقدم الاجتماعي، والإنسان عنده ليس موضوعاً منطقياً، وإنما هو معرفة فنية وإبداعية، يجد تعبيراً له في مجمل أسس التجسيد الفني، التي تستحضر رؤيته في حاضره ومستقبله، وفي الغايات الحياتية التي يسعى إليها، وفي المغزى الروحي والذهني الذي يتصف به.

التحليل الملموس لفرادة محمود شقير ومزيّة إنتاجه يحتاج إلى تمحيص الأسس الفلسفية / الإنسانوية لرؤيته الجمالية، واستنهاض تصوره لشعرية القصة وإنسانيتها، وتلمس منهجه الإبداعي ونمط تفكيره بشكل عام.

محمود شقير صاحب موهبة عزيزة، وذكاء حاد وفراسة محيرة وخارقة، وهو فنان صاحب توجه مخصوص وخط أسلوبي واقعي متعال، ومترفع عن المتعارف عليه، يُحدث تحولات جذرية وحيوية في إبداعه ورؤيته الفنية بدون توقف، فوطنه الحقيقي – هو وطنه الإبداعي والجمالي والروحي.

تستمد واقعية شقير قوتها وألقها من ذهنية صاحبها المتقدة، الذي ينظر إلى سيرورة الحياة وجدلية حراكها ببصيرة يقظة وفطنة ماكرة.. يخاتل ويناور ليرتقي إلى مبتغاه، ويمسك بأسرار قوانين الكون، ويبدع طبقاً لجدلية الطبيعة وكيفية إنتاجها لأشكال الحياة المتنوعة والمتكاثرة، ووفقاً لقوانينها وسننها في اجتراح أنساق الكون والواقع، وليس محاكاة استنساخ مباشر لها في كل شيء. وهذا يتجلى أظهر ما يكون في آخر مجموعتين قصصيتين له، وهما: "صورة شاكيرا" و"ابنة خالتي كوندوليزا"، ويشير شقير نفسه إلى ذلك بقوله على لسان ابن عمه في قصة "صورة شاكيرا": "الظروف تغيرت، ونحن نعيش في زمن الانترنت والقنابل الذكية"(١٤)، ويستطرد قائلاً: "يقول ابن عمي متباهيا بقدراته الذهنية، معتداً بانتباهه الدقيق لإيقاع العصر ومنطقه: تستطيع أن تخلق لنفسك الحقائق التي تريدها، وتستطيع في الوقت نفسه أن تقنع أعداداً متزايدة من الناس بهذه الحقائق التي لا يمكن لمسها أو إقامة الدليل المادي على وجودها! المهم أن تكون على قدر من اللحلحة والبراعة والذكاء"(١٥). وتدلل هذه المقولة، كما تفصح قصص المجموعتين، على مدى دهاء الكاتب وحكمته في محاورة واقعه استجابة لمستوى تطور الممارسة التاريخية المجتمعية والوعي العلمي، ولوضع أساس ميثودولوجي متين للعثور على حل معقول للقضايا الجمالية التي تولدت ونضجت في ظل ظروف اجتماعية متجددة، ومن موقع العلاقة الإبداعية الفاعلة والواعية بين المبدع والواقع. "فالكتابة ليست معادلة رياضية جامدة، ولا وعظاً يصوغ الحياة على مقاييسه المسبقة. هذا ما يقوله محمود شقير في هذا "العمل" الساحر، إنه يطلق لمخيلته العنان، يتركها تحلق على صهوة الحلم بلا خوف ولا تردد. تطارد في مدارات لا تحدها القوالب، ولاتعيقها المباشرة الساذجة ولا تصدها رمزية فجّة"(١٦). هذا ما استشفه مؤنس الرزاز في قصص " طقوس المرأة الشقية"، ومهره على الصفحة الأخيرة للغلاف. ويؤكد صواب هذا الرأي تطور مسيرة شقير الإبداعية، واستكشافه لأشكال جديدة، واستحداثه لوسائل تشكيلية وتعبيرية تفتح آفاقاً رحبة أمام الإحاطة بمتاهات الواقع لا تتماشى والخامة الحياتية الموضوعية المركونة في زوايا الواقع ذاته، ولكنها تترجم نفاذ حدسه وسعة إدراكه

وعمق تلقيه لمسارب الحياة، واستيعابه لسنن تواصلها وقوانين سيرها، بما يتفق ومثاله الاجتماعي والجمالي ومنظوره الجدلي.

تتواتر في قصص مجموعتي شقير الأخيرتين "صورة شاكيرا" و"ابنة خالتي كوندوليزا" المتداخلتين شكلاً ومضموناً، أحداث غريبة ووقائع عجيبة لم تقع قط، كما ليس بإمكانها أن تقع في واقع الحال، لكن مصداقيتها الفنية تكمن في استثمار حركة السرد وانسياب السياق، وكذلك بما توحي به من مضمون إنساني رفيع يتمظهر بقوة فائقة في شكل فانتازي لا تنفصم عراه عن الواقع، لأنه يخضع لمهمة رسم واقع الأرض المحتلة المختل، وتجسيد جوهر العلاقات بين الناس، حيث تتراكم الحقائق الوثائقية إلى جانب ما هو فانتازي وخرافي. وتلعب مخيلة الكاتب المتحرر من قيود الحرفية والمباشرة دوراً مهماً في اللجوء إلى التجوز ليس تخلياً عن الواقعية، وإنما للتغلب على الواقعية التبسيطية، والتشبث الحرفي بالواقع، وعدم وضع حد فاصل مابين المطابق للواقع وغير المطابق للواقع. فنجد أن شاكيراً عبر سيرورة الحدث الواقعي تصبح من عائلة شاكيرات، ويجري استنساخ هذه الفكرة واستمرار حضورها حتى بعد أن ثبت عدم دقتها، لكن وقع الحدث وما اندرج في مخططه من تداول واستدراكات أثار إيهامات فعلية حول إمكانية وقوعه. وعلى هذا المنوال تجري أحداث معظم قصص المجموعتين، فالسائق الذي يحجز المقعد الأمامي في سيارته لرونالدو يظل يتشبث بهذا الأمر، حتى بعد أن ينال قسطاً من الإذلال والضرب المبرح، يعود إلى سيرته الأولى في حجز المقعد: "جلس كاظم علي في الصباح خلف مقود سيارته. اقترب منه أحد أبناء الحارة همَّ بالصعود إلى المقعد الأمامي للسيارة. صدّه كاظم علي بكلمات حاسمة: هذا المقعد محجوز لرونالدو"(١٧). وها هي مسألة استضافة رونالدو تُسترجع ثانية في قصة "مقعد بابلو عبدا لله"، ويدور حولها لغظ واسع، وتتداخل مع قصة بابلو عبد الله اللاعب الأرجنتيني من أصل فلسطيني، الذي اخترعته مخيلة كاظم علي، وآمن الجميع بهذا الهذيان وهذا التشويه للواقع مع إدراكهم بعدم إمكانية وقوعه، ونتج هذا الإيمان عن قدرة المؤلف على تسويغ تجوزه الفني، وتكراره بكامل لياقته عبر كريستال مخيلته ومنظور ذهنيته، فغدا أكثر وضوحاً ووعياً لما هو عليه في الواقع المضطرب. وفي قصة" ما بعد صورة شاكيرا"، تتجلى المبالغة في استيعاء الثيمة، وإيصالها حدّ التناقض الحاد، الذي جمع ما بين المخططين الخيالي والواقعي والتشكيك في مصداقيتهما، مع تقبل القصد الفني الذي تبرره التربة الفعلية المغروسة في هذا التناقض، المفضي إلى مثل هذه الأوهام، الذي ينتهي عادة نهاية غير متوقعة في

معظم الحالات، فالفتاة في قصة "مشية نعومي كامبل" تتحدى أعراف مجتمعها وتتجرأ على الاستنهار بآراء الجميع، الذين يقفون منذهلين أمام جرأتها غير العادية، وكسرها للتابو حيث تقتحم بلباسها غير المقبول المضافة التي يتداولون سيرتها فيها، وتحدق: "في وجوههم باستغراب، حدقوا بفضول، رأوا فتاة جميلة وادعة النظرات، شعروا بالحرج"(١٨). ابتعدت عنهم عائدة إلى غرفتها "خلعت بنطالها ونامت في سريرها، ولم ينم أبوها ورجال العائلة، وفي عدادهم الطبيب الشاب، حتى الصباح"(١٩).

وهذا ما وقع لمردخاي في قصة "شاربا مردخاي وقطط زوجته" ولو بشكل معكوس، إذ انتهى الحدث إلى أن يتجرد مردخاي من شاربيه جراء وقع سير عجلة الحياة، والبحث عن حجرات لم يدخلها أحد من قبل، وزوايا لم يبص بها أحد، رغم اعتزاز مردخاي بشاربيه واعتباره إياهما مصدر هيبة له: "مردخاي جاء ذات صباح إلى الحاجز متجرداً من شاربيه".

لا حظ الفلسطينيون أن حركة المرور على الحاجز تحسنت قليلاً، ربما لأن مردخاي تخفف من بعض هواياته وانشغالاته"(٢٠).

تختلط في قصص المجموعتين الأحلام بالواقع، والخيال بالملابسات الفعلية الواقعية، والاستعارة بالحقيقة فيضحي التجوز الفني بلا حدود تؤطره، كما يغدو وسيلة خاصة بالمنهج الواقعي، تحيد عن "القواعد" الثابتة للإحاطة الجمالية العميقة بالواقع، واجتراح صور فنية دقيقة في زيّ بصمة للحقيقة المرئية، تستفز عدوى شبهة الواقعية وتستثير ينابيع الإيمان بقوة الإنسان الشخصية ونزوعه إلى السعادة. وهذه الصور في مجملها ليست أدوات فنية حسب، وإنما هي وسائط لتثبيت الأسس الجمالية وترسيخها بقوة ونصوع أوضح لغاية تكثيف المهمة الجمالية وجعلها أكثر شدة وتماسكاً، وإبراز حقيقة الحياة الملتبسة في سبيل تقريب ما هو أجمل وأفضل، والتغلب على المجازات والاستعارات والتوريات المقننة الراسخة، ولا تتكشف مدلولات هذه الصور ومغازيها إلا من خلال المقاربة التاريخية الملموسة.

كتب محمود شقير قصصاً للأطفال، وأصدر أكثر من عشر مجموعات قصصية في هذا المجال، كما أسهم في كتابة الأوتّشِرْك الوثائقي في مؤلفه "ظل آخر المدينة"، وهو ضرب من ضروب الجنس الملحمي، يجد تفرده وخصوصيته في حدته ورهافته الصحافية وفي دقته الوثائقية. وقد آثرت أن استبقي الحديث على هذه الموضوعات إلى فرصة أخرى.

• **المصادر**

١- خرابتشينكو، ميخائيل "فرادة الكاتب الإبداعية وتطور الأدب"، ط٣، الكاتب السوفياتي، موسكو ١٩٧٥، ص١٢١.

٢- محمود شقير "ظل آخر للمدينة" ط١، دار القدس للنشر والتوزيع، القدس – ١٩٩٨.

٣- نفسه، ص٦.

٤- نفسه، ص١١٦.

٥- محمود شقير "خبز الآخرين وقصص أخرى" ط٣، دائرة الثقافة، منظمة التحرير الفلسطينية، القدس – ١٩٩٥، ص٨.

٦- نفسه، ص ٢٤-٢٥.

٧- نفسه، ص٣٠.

٨- نفسه، ص٣٣.

٩- نفسه، ص٦٩.

١٠-نفسه، ص١٧.

١١-مصدر سابق، ص٢٦٦.

١٢-محمود شقير "الولد الفلسطيني"، ط١، منشورات صلاح الدين، القدس-١٩٧٧، ص٢٣.

١٣-نفسه، ص٢٤.

١٤-محمود شقير "صورة شاكيرا"، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت -٢٠٠٣، ص٥٢.

١٥-نفسه، ص٥٣.

١٦-محمود شقير "طقوس للمرأة الشقية"، ط١، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان – ١٩٨٦.

١٧-محمود شقير: "صورة شاكيرا"، مصدر سابق، ص٩.

١٨-محمود شقير: "ابنة خالتي كوندوليزا"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت -٢٠٠٤، ص١٣.

١٩-نفسه، ص١٣.

٢٠-نفسه، ص٣٢.

هويّة القصة القصيرة
عند محمود شقير

• د. أماني سليمان

يعدّ محمود شقير علامة مميزة في القصة القصيرة العربية والفلسطينية، إذ استطاع على مدار تجربة ممتدة تكريس صوت قصصي خاص في مستوييه الجمالي والمضموني، وقد تنوعت تجربته الفنية كثيفة الإنتاج ما بين كتابة القصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا التي يعدّ رائدا في إنتاجها، وما بين كتابة القصة الموجهة للأطفال وتلك الموجهة للفتيات والفتيان.

ويبدو تلقي نتاجه الفني بحاجة إلى خصوصية في الاستقبال تتأتى من خصوصية النص وظرف إنتاجه وتشابكه مع معطياتٍ محيطةٍ في غاية من التعقيد. وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن هذه الورقة تتخير مجموعتين لقراءتهما بوصفهما تنتميان إلى تجربة انفعالية فكرية متقاربة وهما (صورة شاكيرا/ ٢٠٠٣)، و(ابنة خالتي كوندوليزا/ ٢٠٠٤)، فإن ذلك يجعل من الضرورة بمكان وعي ثلاث دوائر أو مناطق تتحرك فيها جلّ قصص هاتين المجموعتين، إذ تلتئم على ذاتها، ويؤثر كل منها في ما عداها.

تنشغل القصص المختارة من هاتين المجموعتين بالدائرة الأصغر (الحي)، تحيط به دائرة أكبر (الاحتلال) وتشملهما دائرة كبرى (العالم)، غير أن الدائرة الصغرى هنا هي الأساس وهي المحور الذي تدور حوله الدوائر الأخرى، حتى يكاد الحي/ المكان يغدو بطلا ليس بمفهومه المكاني بمقدار تجلي تفاصيل إنسانه اليومية والمعيشية والانفعالية واشتباكه

مع الحياة والواقع من جهة وردود فعله وما ترسخ في ذهنه من مفاهيم تتصل بالعادات والتقاليد الاجتماعية من جهة ثانية.

(الحي) هذا العالم الصغير المغلق/ الضيّق كيف ينشبك مع المحيط القريب/ الاحتلال، ومع المحيط الأبعد العالم؟ كيف يرى الفلسطيني/ العادي العالم من زاويته المحدودة؟ كيف يتلقى ما يجري في العالم من أحداث وقضايا ومسائل، وكيف يحاكمه وفق عاداته وقيمه وسلوكه ومفاهيمه؟؟. كيف يتم استقبال ما هو خارجي على نحو مخصوص تأتت خصوصيته من خصوصية الوضع السياسي لهذا المكان، وما ترتب على السياسي من أمور في حياة الفرد؟؟

وكيف يحاول هذا الحي ابتكار طريقته الخاصة في التعامل مع أسماء معينة وشخصيات مشهورة أو أحداث وقضايا في مجالات متعددة تمثل أبعاداً متعددة في السياسة والرياضة والفن وغيرها، وكيف يجري محاولة تجييرها لصالحه، أو استثمارها، أو المتاجرة بها، أو سحبها من صفتها العالمية لتغدو محلية الإنتاج أو على وجه أدق تغدو نتاج الحي المعني؟؟ كل ذلك ليس من باب التفوق للحي أو التميز بقدر ما هو نتاج وضعيته الخاصة اجتماعيا وسياسيا، ونتاج قيد الاحتلال الذي يكبل الحي وساكنيه ويؤثر في مجرى حياته تأثيرات خطيرة غير منظورة.

ومن عنوانات القصص المعنية الممثّلة لذلك: كلب بريجيت باردو، ولاريسا، صورة شاكيرا، (من مجموعة صورة شاكيرا). ومشية نعومي كامبل، وما بعد صورة شاكيرا، وشاربا مردخاي وقطط زوجته، ووليمة رامسفيلد، والأستاذ مهيوب يتطلع إلى جائزة نوبل، وهاجس الفانتوم أيضا، وابنة خالتي كوندليزا، وعزلة رامبو، ومقعد بابلو عبد الله، وغيرها الكثير من القصص التي تتضمن إشارات إلى أجواء وشخصيات عالمية عامة، وإن لم ترد في عناوين القصص مباشرة.

يضع محمود شقير (العالَم) في القصص الآنفة الذكر في قلب (الحي)، ثم يعيد صياغة المفردة المنبثقة من هذا العالم لتنطلق من جديد من الحي إلى العالم، الحي عنده هو الذات الفلسطينية أو بمعنى آخر هي الخصوصية. فإذا ما تأملنا العنوانات السابقة، أو أسماء مشهورة ارتكزت عليها القصص وإن لم تظهر جلية في العنوان، سنجد أسماء قادمة من حقل الفن (شاكيرا، بريجيت باردو، مايكل جاكسون)، ومن حقل عرض الأزياء (نعومي كامبل)،

ومن حقل السياسة والأمن القومي (كوندوليزا رايس، رامسفيلد، جورج بوش)، ومن حقل الرياضة (رونالدو)، وغالبا ما تظهر شخصية في القصة تبدو مهووسة بهذه المشاهير، تروّج لعلاقتها بها واتصالها معها في مجتمع الحي الضيق، في محاولة دائمة لإيجاد حظوة وامتياز للذات عن مجموع أهل الحي، في سعي بائس محفوف بالفشل للإيحاء بامتلاك موطئ قدم وهمي في العالم الخارجي/ العالم خارج الحي.

الشخصية الفلسطينية في القصص لا تتفاعل مع معطيات الخارجي. كما يتفاعل معها غيره، ولا تتلقّاها بالصورة ذاتها التي يتلقاها غيره، ولا تشتبك معها كما يشتبك معها غيره، إنها تبحث عن خصوصية صورتها مع ذلك المعطى الخارجي، فتذيبه وتفككه وتهدّمه ثم تعيد بناءه ليليق بمقاسها، وليوائم مفردات بيئتها، فيغدو المعطى الخارجي محليا، تحوله إلى فلسطيني إذ تحاول امتلاكه(تسعى لامتلاك المعطى الخارجي، كأنها هي التي أنتجته ثم صدّرته للعالم)، ويبدو ذلك نوعا من التعويض النفسي الاجتماعي السياسي، وهو بذلك تعبير عن أزمة وعن قيد لا يقتصر على القيد المتحقق جرّاء الاحتلال، إذ ثمة قيد فكري، وقيد اجتماعي، وقيد مفاهيمي، كذلك قيد رؤيوي، بحيث تصبح مسألة الانعتاق أكثر تعقيدا من مجرد التحرر من الاحتلال الإسرائيلي.

هذه قصص تعكس مظاهر الاحتلال، وأثره، وأبعاده المنظورة وغير المرئية ولكن من دون أدنى مباشرة، إنها تحتفظ بفنيّاتها القصصية وتمنحنا عبر المتعة الجمالية فرصة التدقيق بالإنسان الفلسطيني وكيف يعيش في ظل الاحتلال، كيف يستقبل الخارج بما فيه من أسماء ومعلومات، ومظاهر سياسية وفنية واجتماعية، كيف يتلقاها الحس الشعبي ويعيد صياغتها في ضوء مفاهيمه وعاداته وتقاليده وفي ضوء ما صاغه الاحتلال من مفاهيم.

وتنسج القصص على نحو ذكي يجمع بين اللوحة الساخرة، الناقدة، والفكاهة والمفارقة الاجتماعية، في صياغة لغوية تميل إلى اللعب بالضمائر عبر تناوب الشخوص في التعبير عن أنفسهم أو سرد حكاياهم من وجهة نظرهم، دون فاصل طباعي يشير إليهم،أو تمييز طباعي يظهر للمتلقي في فضاء النص المقروء، وكذلك عبر استثمار الأقواس لإضفاء معلومات تأتي على لسان القاص/ الراوي الذي يغلب أن يكون واحدا من شخصيات القصة حيث ينقل لنا ما شاهد عيانا، أو ما سمعه، أو ما نقله إليه قريبه في القصة. كما ينسجم مستوى خطاب الشخصيات مع المستوى اللغوي للقصة، فلا نجد لغة تفوق لغة شخصية ساذجة على سبيل المثال، خصوصا في الحوارات المباشرة.

ومن الملاحظات الجلية في عدد من قصص شقير هو استتباعه للقصة الواحدة بقصة جديدة، تنطلق من حيث انتهت الأولى، أو تتقاطع معها وتتشابك، فيما يشبه المتوالية القصصية، وإن كان هذا الاستتباع في زمن لاحق للقصة الأولى، كما نجد في قصته (صورة شاكيرا)، التي حملت المجموعة عنوانها، حيث نجده يأتي بقصة تالية لها بعنوان(ما بعد صورة شاكيرا)، في مجموعته التالية المعنونة بـ:(ابنة خالتي كوندوليزا)، وثمة فاصل زمني بين كتابة هاتين القصتين غير أن ثمة إمكانية لجمعهما في قصة واحدة، أو في جزئين تحت مسمى مشترك، ومثل هذا يقال في أكثر من قصة، وإن لم يظهر ذلك في وجهه المباشر نجد من ذلك ما يتصل بأسماء الأبطال والشخوص القصصية التي تعود لتظهر أو تتكرر في القصص المختلفة بحيث يمكن جمع هذه التفاصيل لرسم أكثر من مشهد أو حلقة لحياة الشخصية الواحدة في هذه القصص.

مما يؤكد المشترك الوجداني والفكري الذي أشرنا إليه سابقا والذي يجمع التجربتين في حقل تجريبي واحد، كما يمكن أن يشي بانشغال القاصّ/ شقير الدائم بقصصه ومضامينها وشخوصها، وإن انتهى منها كتابة ونشرا، حيث يتعامل مع القصة الواحدة بوصفها منبعا ثرّا يمكن أن يتولد منه فيض جديد من الإبداع، ويمكن النظر في هذا الخلق والنسيج القصصي في مجمل التجربة أنه حامل لبنية رؤيوية وفنية متكاملة، تتخالف في هيئتها الأولى القائمة على القصص القصيرة المنفردة، وتتآلف في النظرة الكلية إليها.

حين تقرأ قصص محمود شقير غفلا من اسمه، ستعرفه حتما بلغته وأسلوبه، وكيفية تحويره العالم لتراه من منظور حي شعبي بسيط يرفل بالجهل والقيود على تنويعاتها، كيف يغدو الحي صورة كاريكاتورية ساخرة ناقدة منقودة في ذاتها. كيف يغدو الحي في ظل دولة الاحتلال دولة داخل الدولة، تضع قوانينها وملامحها الخاصة، لها سلطتها وسلاطينها. وتحاول العيش حيث تضيق أدنى أسبابه وهي الحرية.

الفصل السابع

أفكار وشهادات ومواقف

- أنا والكتابة القصصية ومحاولات التجديد - محمود شقير
- راهن السرد العربي - ممدوح عزام
- حكايات غير مكتملة - محمد الغربي عمران
- الخوف: أن يموت المتن! - أكرم مسلّم
- عن الهاجس ونواته! - إبراهيم صموئيل
- المقاومة معيار لكّل كتابة إنسانيّة - رشاد أبوشاور
- الطبيعة والجدة.. والنصوص - حسن حميد

شهادة

أنا والكتابة القصصية ومحاولات التجديد

• محمود شقير

١

لعله من المناسب أن أنوه في بداية هذه الشهادة الأدبية، إلى أنني أصبحت كاتباً للقصة القصيرة جراء عوامل عدة متضافرة، بينها تفتح وعيي على مجتمع فلسطيني دمرته النكبة وأوقفت فرص استكماله لحداثة كانت تتشكل فيه. مجتمع لم يكن من السهل تجميع شتاته بعد الضربة المذهلة التي تعرض لها. وتبعاً لذلك، لم يكن مجتمع الضفة الغربية بما فيها القدس وما يحيط بها من قرى بينها قريتي الأكثر التصاقاً بالمدينة، يتسم بزخم أو حراك كاف لتوليد أعمال أدبية مطولة ومتشابكة، كالرواية مثلاً. كانت القصيدة والقصة القصيرة هما الأقرب إلى التحقق في تلك الأيام. وفي الوقت نفسه، لم تكن ثقافتي وأنا في سن مبكرة في فترة الستينيات من القرن الماضي، وهي الفترة التي ابتدأت فيها مشوار الكتابة، تؤهلني لكتابة ما هو أكثر تشعباً من القصة القصيرة. ولم تكن كتابة القصة القصيرة أمراً قليل الأهمية آنذاك.

ثم إن انصرافي إلى قراءة القصص القصيرة العربية والأجنبية في الصحف والمجلات، كانت محفزاً لي لكتابة القصة القصيرة. وحينما ظهرت مجلة الأفق الجديد المقدسية أوائل الستينيات من القرن الماضي في القدس، وكان ترحيبها بالقصة القصيرة مؤكداً مثل

ترحيبها بالقصيدة والمقالة النقدية، فقد وجدتني أنحاز إلى كتابة القصة القصيرة، وأواصل الاهتمام بقراءتها وبمتابعة ما له علاقة بها.

ولعل نشأتي القروية، واشتغالي مدرساً في بعض قرى الريف الفلسطيني، أن شكّلا عنصرين مهمين من عناصر توجهي إلى كتابة القصة القصيرة، بحيث أبديت اهتماماً بالقرية الفلسطينية، وبكل ما تنطوي عليه من عادات وتقاليد وطقوس وأغان شعبية وتراث، وما يضطرم فيها من بؤس وفقر ومن صراعات ونزوات، وعلاقات خاصة علنية حيناً خفية حيناً آخر. وقد انعكس شيء غير قليل من ذلك في قصصي التي ظهرت في مجموعتي القصصية الأولى "خبز الآخرين".

والآن، فقد مرت سنوات كثيرة منذ أن نشرت أول قصة قصيرة في مجلة "الأفق الجديد" المقدسية العام ١٩٦٢، بحيث كانت حصيلة جهدي الكتابي في هذا الميدان حتى هذه اللحظة: ثماني مجموعات قصصية، منها أربع مجموعات قصص قصيرة جداً. وأنا أعتقد أن ثماني مجموعات قصصية موزعة على هذه الفترة الزمنية الطويلة، تعتبر إنجازاً غير كافٍ من الناحية الكمية.

ربما كان لانقطاعي عن الكتابة الذي وقع بعد هزيمة حزيران بسنتين واستمر ست سنوات، علاقة بقلة الإنجاز. وربما كان لانشغالي بالعمل السياسي المباشر ضد الاحتلال علاقة بذلك أيضاً. ربما كان لاضمحلال المنابر الثقافية في الأرض المحتلة بعد الهزيمة، ولفترة غير قصيرة نسبياً، علاقة بذلك. ثم يأتي انشغالي في العمل الصحافي وفي كتابة المسلسلات التلفزية الطويلة، لكي يلعب دوراً في انصرافي عن كتابة القصة القصيرة فترات كانت تقصر أو تطول، ولم أكن قادراً على التحكم فيها على النحو الذي أريد.

ورغم ذلك، يساورني الآن شيء من الشعور بالرضا، لأنني لم أفكر بهجر القصة القصيرة، والتحول عنها نهائياً إلى أجناس أدبية أخرى كالرواية مثلاً. بقيت مهتماً بهذا اللون من الكتابة رغم الانقطاعات، وكنت معنياً بأن أقدم إسهاماً متميزاً فيه. كان هذا الهاجس يلح علي في أغلب الأوقات. وكنت أتمثل بيني وبين نفسي، ذلك القول السديد: أن تكون الأول في قرية خير من أن تكون الثاني في روما. كنت أطمح إلى أن أكون الأول في كتابة القصة القصيرة، أو من الأوائل على أقل تقدير. ولم يكن هذا قليل الأهمية، مثلما أنه لم يمنعني من كتابة روايات للفتيات والفتيان، ولا أظن أنه قد يمنعني من التفكير بكتابة رواية

للكبار في المستقبل، ما دامت أجناس الكتابة الإبداعية لا تتعارض في ما بينها، ولا يفصلها عن بعضها بعضاً جدار فصل، كذاك الذي نعاني منه في فلسطين الآن.

وأعترف أنني شعرت بالتهيب من العودة للكتابة، بعد انقطاعي عنها في الفترة التي أعقبت هزيمة حزيران، كانت ملامح تلك العودة قد أخذت تتبدى على نحو خجول، وأنا قابع في السجن الإسرائيلي العام ١٩٧٤. آنذاك، وبعد مراجعة لتجربتي السابقة في الكتابة، بدأت الاتصالات بيني وبين المشرفين على منشورات صلاح الدين في القدس، لكي يتولوا إصدار مجموعة قصصية لي، تكون مادَّتَها الأساس، القصصُ التي نشرتها في مجلة الأفق الجديد قبل وقوع الهزيمة.

حفزني هذا القرار القاضي بإصدار القصص في كتاب، على العودة إلى الكتابة. غير أنني لم أستطع كتابة سطر واحد في السجن، ربما لظروف السجن القاسية، وربما لأنني لم أكن أعرف كيف أستدرج الكتابة كما أستدرجها هذه الأيام. وللحقيقة، فقد فكرت وأنا في السجن بكتابة رواية لا قصص قصيرة، ولم أكتب في الرواية صفحة واحدة. إنما كنت أختزن في داخلي بعض مشاهد وأحداث، وأستذكر بعض مشاهد وأتخيل أخرى. وحينما خرجت من السجن مبعداً إلى لبنان، انهمكت في بيروت في التعرف إلى ما فاتني وأنا في الأرض المحتلة، من تجارب إبداعية جديدة شهدها الوطن العربي والعالم، ومن ثقافة متعددة المصادر لم يكن يصلنا منها شيء، بسبب الحصار الذي كان مفروضاً علينا، والذي كان يفوق في قسوته ما هو مفروض علينا الآن.

وأعترف أنني واجهت مشكلة في كيفية التعبير عن نفسي بعد انقطاع. كنت حتى ذلك الوقت ما زلت معجباً بأسلوبي القصصي الذي تبدى في قصص خبز الآخرين. إنه أسلوب السرد التقليدي المطعم بالحكاية الشعبية وبالأغاني الشعبية وبتصوير جو القرية الفلسطينية على نحو يقارب الرصد الفوتوغرافي، مع لمسات نقدية هنا وهناك. فهل أستطيع تكرار ذلك بحذافيره وأنا أحيا في بيروت وعلى مقربة من المخيمات الفلسطينية، وليس بعيداً من مكاتب المقاومة، وعلى مسافة أسابيع من حرب أهلية تتحفز للانطلاق، بعد شهرين من وصولي إلى بيروت! بالطبع، لم يكن ذلك ممكناً علاوة على أنه لم يكن منطقياً.

كانت قراءاتي المتنوعة في الأشهر الثمانية التي قضيتها في بيروت، وكذلك نبض الحياة الجديدة ووقائعها الصاخبة التي عايشتها عن قرب، تفعل فعلها في وجداني. وكانت قصة

"الوطن" التي كتبتها آنذاك وظهرت في مجموعتي القصصية الثانية (الولد الفلسطيني)، تشكل إرهاصاً بانطلاقتي الجديدة في الكتابة. جاءت القصة مختلفة عن أسلوبي الذي اعتدته حتى ذلك الوقت. وقد لقيت القصة ترحيباً من نقاد ومثقفين فلسطينيين وعرب، ما شجعني على المضي في الكتابة التي لا تعرف الاستقرار عند شكل محدد.

وأدعي أن حاجتي إلى تجديد أسلوبي في الكتابة بين الحين والآخر، راجع في الأساس إلى أنني أصغي جيداً إلى إيقاع الحياة التي أحياها في المكان، وأقوم باختزان هذا الإيقاع وبتحويله إلى مادة كتابية لا تلبث أن تجد تعبيرها الملائم. حينما أمتلئ بالإيقاع المتشكل في داخلي، أشعر بالحاجة إلى الكتابة، ولا يندر أن تطفو جملة طازجة على سطح الوعي محملة بالمشاعر، لتشكل الجملة المفتاحية لما يليها من جمل. وحينما أشرع في الكتابة، فإنني أترك لهذه الكتابة أن تأخذ شكل الإيقاع الموجود هناك في الداخل، الذي تدلني عليه جملتي الأولى المتشكلة بعد تأمل ومعاناة.

وأعترف بأن رحلتي مع الكتابة، كانت تعني لي التعبير بمختلف الأشكال، عن قناعاتي السياسية والفكرية، وعما يصطرع في داخلي من مشاعر وأحاسيس. وحينما كنت أستسلم لعفوية المبدع في داخلي، كانت كتابتي تتقن التعامل إلى حد ما، مع المقدار الضروري من الإيديولوجيا الذي يحتمله النص الأدبي، فلا يبدو هذا النص نافراً ولا منفراً. وحينما كنت أستسلم لغواية الفكر المسبق، كانت كتابتي تتخلى عن بعض أو كثير من جدارتها الفنية، لكي تتسيد عليها لحظة الإيديولوجيا الطاغية على النص، وهو الأمر الذي تنبهت إليه في السنوات القليلة الماضية، ما جعلني أعطي الأولوية للمنطق الداخلي الذي يتطلبه العمل الفني، لكي يكون ناجحاً.

وإزاء ذلك، أدعي أنني دائم التفكير في خطواتي القادمة، كيف ستكون وإلى أي فضاء ستذهب، وأية إضافات سأضيف إلى القصة القصيرة التي تتعرض في وقتنا الراهن للتهميش، ما يجعلني متردداً في الكتابة، متهيباً من مقاربتها في أوقات متقاربة.

٢

ويبدو لي وأنا أعيد النظر في تجربتي مع الكتابة القصصية، أن القصة القصيرة جداً التي أخذت حيزاً غير قليل من اهتمامي، تستحق التوقف عندها، لأنها حتى هذه اللحظة تنطوي على التباسات، بسبب الفوضى واختلاط المفاهيم وكثرة الكتابات التي تدعي انتماءها إليها.

ولربما أسهمت كثرة المنتديات والمواقع الإلكترونية على شبكة الإنترنت، في هذه الفوضى وفي اختلاط المفاهيم.

نشرت حتى الآن أربع مجموعات قصصية تنتمي إلى القصة القصيرة جداً، وأخطط لإنجاز مجموعة خامسة قطعت فيها شوطاً لا يستهان به. وسأذكر أن حقبة الثمانينيات من القرن الماضي، كانت هي بداية اهتمامي بكتابة القصة القصيرة جداً. كانت تلك السنوات وما تلاها مربكة بسبب ما شهدته من انكسارات في المشهد الفلسطيني والعربي والعالمي. وآنذاك صرت أشعر بملل من السرد الذي يصف المشهد بإسهاب، لأن المشهد نفسه مؤلم شديد السواد. وصرت أشعر بأن إيقاع الزمن لم يعد هو الإيقاع السابق نفسه. ثمة حاجة لمشهد برقي سريع الإيقاع. وكنت آنذاك على وشك أن أدخل في مزيد من تفاصيل النفي والتشرد والتنقل في مدن عديدة عربية وأجنبية. كان المكان الأول الذي شكل أرضية قصصي الأولى والذي تلونت قصصي بألوانه، يبتعد وينأى، وكنت أشعر بأن ثمة مشاعر ورؤى في داخلي، وانطباعات عن الوطن الذي أراه من بعد وعن العالم، تتحفز لتتشكل على نحو جديد.

وربما ساعدتني على الشروع في كتابة القصة القصيرة جداً، قراءتي لكتاب "انفعالات" لنتالي ساروت، وهو يتشكل من أربع وعشرين نصاً قصصياً، جرت تسميتها في ما بعد قصصاً قصيرة جداً، وهي قصص مدهشة مكثفة بالغة الطزاجة والرهافة، ومن أوائل النصوص القصصية المكثفة في صياغتها، المتقشفة في استخدامها للغة، حيث كتبت في العام ١٩٣٨ كما أعتقد.

وربما ساعدتني على ذلك أيضاً، قراءتي لقصائد يانيس ريتسوس. أشعار هذا اليوناني العظيم سحرتني بما فيها من سرد قصصي ومن تكثيف وغوص في تفاصيل ما هو عادي ويومي وهامشي، وإسناد ذلك بإشارات عميقة إلى التجربة الإنسانية وتجلياتها المختلفة، وبعض جوانب التعبير عنها، كما ظهرت في الأساطير والحكايات والمرويات التراثية.

وأعترف بأن النقاد الذين أشاروا إلى تأثري بيانيس ريتسوس، كانوا على صواب في ما ذهبوا إليه. كما أعترف بأن التأكيد على ما في قصصي القصيرة جداً من حالات شعرية هو تأكيد صحيح. ولمزيد من التوضيح، أشير إلى أنني حينما أكتب قصة قصيرة جداً، فإنني أكتبها على الورق بالطريقة التي يكتب بها الشاعر قصيدته. أشعر بأن هذه الطريقة تجنبني التكرار والحشو والاستطراد وتساعدني على التكثيف. وبعد ذلك، أعيد كتابتها على الكمبيوتر بالطريقة التي أكتب بها نصوصي النثرية.

ولعل السبب الذي يجعلني مقتنعاً بحقيقة أن بوسع القصة القصيرة جداً الاستفادةَ من عالم الشعر ومن بعض تقنياته، مستمد من حقيقة أنه ما دامت القصيدة نفسها، وخصوصاً قصيدة النثر، تستعين بعنصر السرد القصصي لكي تبني عالمها، فلماذا لا تستعين القصة القصيرة جداً، بعنصر الإيقاع الشعري وبالحالات الشعرية المكثفة، لكي تبني عالمها!

ولا بد من التنويه في هذا الصدد، إلى أنني لست من أنصار البلاغة في كتابة القصة القصيرة جداً، ولا من أنصار استخدام اللغة الشعرية المتخمة بالمجاز. أنا من أنصار البحث عما في الواقع من شعر، وتقديمه في صياغة قصصية تستعين بلغة عادية هي لغة الحياة اليومية تقريباً.

وبالطبع، ثمة عناصر فنية ينبغي توفرها في القصة القصيرة جداً، ومن أهمها الحدث القصصي الذي لا تكون قصة من دونه، وعنصر السرد الذي يتشكل منه الشريط اللغوي للقصة، وإلا فقد تخرج المادة المكتوبة على أنها قصة قصيرة جداً، من هذا الحقل الإبداعي الذي تدعيه، وتذهب إلى حقل الشعر. أو قد تخرج من هذين الحقلين وتذهب إلى حقل الخاطرة أو المقالة القصصية أو الأمثولة، التي تتخذ من شكل القصة وتقنياتها وعاء لتقديم نفسها.

وما أخشاه حقاً، أن أصل في كتابة القصة القصيرة جداً إلى حائط مسدود. إذ إنني أتساءل دائماً بيني وبين نفسي، حول إمكانات تطوير هذا الشريط اللغوي الذي حكمنا عليه منذ اللحظة الأولى، بأنه شريط محدود الكلمات بالغ التكثيف. ففي حين أن بوسع الشاعر أن يكتب قصيدة نثر تتمدد على عشر صفحات، فإن كاتب القصة القصيرة جداً لا يستطيع أن يفعل ذلك، ما دام قد حكم على نفسه منذ البداية بأن يكتب قصة قصيرة جداً.

هذه التسمية التي أصبحت دارجة ومعترفاً بها إلى حد ما، تشكل أول قيد على هذا اللون من الكتابة. لأن كتابة مادة قصصية طويلة، سوف تنسف أول شرط من شروط القصة القصيرة جداً. كيف يمكنني أن أصنف قصة في عشر صفحات، على أنها قصة قصيرة جداً. وأنا ما زلت مستغرباً كيف صدرت مجموعات قصصية في الغرب، توصف بأنها قصص قصيرة جداً، والواحدة من هذه القصص تقع في ثلاث أو أربع صفحات!

ثمة تسميات أخرى لا تخرج في دلالاتها عن هذه التسمية المنوه عنها أعلاه. ثمة القصة الومضة، أو القصة اللقطة، أو القصة القصيدة. ولربما كانت التسمية الأخيرة فضفاضة

إلى الحد الذي يعطي الكاتب حيزاً من الكلمات، أكبر مما تعطيه التسميات الأخرى، ولكن إلى أي مدى؟ وكيف؟ وما الذي يمنع من تحول القصة إلى قصيدة؟ فلا تعود قصة قصيرة جداً ولا قصة بأي حال!

الإشكالية الثانية المتعلقة بالقصة القصيرة جداً، لها صلة بمحدودية الكلمات نفسها. فقد أعطت هذه المحدودية، فرصة للمبتدئين ولمن يحاولون الكتابة من غير استعداد مسبق، للتملص من الانكشاف الذي تظهره الكتابة حينما لا تكون محدودة الكلمات. آنذاك يظهر الخواء وقلة الموهبة وفقر الأداء. أما في حالة القصة القصيرة جداً، فيكفي الكاتب أن يختار واقعة وقعت في الواقع على رأي زياد الرحباني، ثم يختزلها ببعض جمل شحيحة، وينهيها بمفارقة فاقعة حتى يهلل له كثرة من متابعي القصص على الانترنت.

وما دمت قد ذكرت المفارقة، وهي إحدى السمات الملازمة للقصة القصيرة جداً، فسوف أدعي أن ثمة في الكثير من الكتابات القصصية الراهنة، ابتذالاً لعناصر كتابة القصة القصيرة جداً. ذلك أن أغلب هذه العناصر بات معروفاً للكثيرين مثل أية وصفة جاهزة. يكفي أن تبدأ بجملة من ثلاث أو أربع كلمات. وبعدها يمكنك أن تغمغم ببضع جمل أخرى، ثم تنتهي بجملة تجعل النائم يمشي في نومه، أو تجعل الميت ينهض من موته. وآنذاك تكون قد أنجزت كتابة قصة قصيرة جداً، ستجد من يهلل لها ويعتبرها واحدة من أجمل القصص.

إن انكشاف أسرار القصة القصيرة جداً على هذا النحو المبسط، هو الذي شجع على تكاثر القصص القصيرة جداً بشكل مريع، وفي حين تجد قلة من النماذج القصصية الجيدة هنا وهناك، فسوف تجد كثرة من النماذج التي لا تمت إلى القصة القصيرة جداً ولا إلى فن الكتابة بسبب.

ولذلك، ولضمان إبقاء القصة القصيرة جداً على قيد الوجود، أعتقد أنني مطالب بتطوير أدواتي الفنية المتعلقة بهذا اللون الإبداعي، وإن هذا بحد ذاته يعتبر أكبر تحد ماثل أمامي الآن! كيف أتجنب التكرار وإعادة قول ما قلته في السابق؟ وكيف أفاجئ القارئ بتقنيات جديدة؟ وهل ينبغي للقصة القصيرة جداً أن تنتهي دائماً بمفارقة مدهشة؟ هل يمكن كتابة قصة قصيرة جداً بالغة البساطة ومن دون الانتهاء بمفارقة؟ ألا تمر في حياتنا لحظات واقعية مؤثرة من دون أن تنتهي بمفارقة؟ وماذا بالنسبة للشخوص في القصة القصيرة جداً؟ هل ينبغي أن تظل الشخصية غائمة الملامح بسبب قصر الشريط اللغوي؟ وماذا

بالنسبة للحوار؟ هل يمكن للقصة القصيرة جداً أن تحتمل الحوار بين شخوصها ولو في حده الأدنى؟

في كتابي "احتمالات طفيفة" الذي يتشكل من مائة وتسع عشرة قصة قصيرة جداً، محاولة للخروج من المأزق الذي يواجه هذا اللون من الكتابة القصصية. ثمة محاولة لاستخدام القصة القصيرة جداً باعتبارها وحدة كتابية تكتفي بذاتها ولا تكتفي بذاتها في الوقت نفسه، أي أنها يمكن أن تفضي إلى وحدة كتابية أخرى، تسندها وتستند إليها.

وأعترف أن هذه المحاولة تبلورت نتيجة سعيي الدائم لتجديد أسلوبي في الكتابة وحرصي على عدم الوقوع في التكرار. وقد جاءت من رأي نقدي للناقد فيصل دراج حينما أشار في المقدمة التي كتبها لمجموعتي الثالثة "مرور خاطف" إلى الوحدات الكتابية الصغرى. كما جاءت من ملاحظة للكاتبة حزامة حبايب، حينما أشارت في رسالة كتبتها إلي، إلى ضرورة تقليل عدد القصص في أية مجموعة قصصية قادمة، لضمان عدم إرهاق القارئ في الانتقال من مناخ إلى مناخ آخر مع كل قصة جديدة يقرأها في الكتاب، وكانت بذلك تشير إلى مجموعة "مرور خاطف" التي تشتمل على أربع وثمانين قصة قصيرة جداً. كانت تحبذ لو أنني اكتفيت بستين قصة، تظهر كل قصة منها على صفحة لا تشاركها فيها قصة أخرى من المجموعة نفسها.

ما فعلته هو أنني اعتمدت مبدأ الوحدة الكتابية الذي أشار إليه فيصل دراج. واستنتجت من ملاحظة حزامة حبايب، ضرورة إيجاد صلة وصل بين القصص حتى لا أشتت انتباه القارئ وأرهقه بالانتقال من مناخ إلى آخر، ومن حالة نفسية إلى أخرى. وحينما تتحقق صلة الوصل فلا داعي لتقليل عدد القصص، لأن المتلقي سيجد خيطاً يشده إلى متابعة القراءة.

وهكذا جاءت مجموعة "احتمالات طفيفة" التي يتكرر فيها ظهور شخصية سعيد وزوجته، وهما الشخصيتان المحوريتان في المجموعة، وبحيث تبدو قصص المجموعة على قدر من الاتصال، مع إمكان قراءة كل واحدة من هذه القصص، باعتبارها قصة مكتملة الملامح والشروط.

ولم يغب هذا الأمر عن بال الناقد حسن خضر، الذي اعتبر هذا الكتاب رواية بكل معنى الكلمة، رغم أنني لم أصنفه على أنه رواية. وراح يجري مقارنة بين ما كتبته وما كتبه الإيطالي

أليساندرو باريكو في روايته "حرير" حيث المشاهد المكثفة التي تفضي بمجموعها إلى رواية تقع في ١٢٨ صفحة من الحجم ا لمتوسط في ترجمتها العربية.

واستطراداً حول الموضوع نفسه، كنت قد وقعت بالصدفة على كتاب مترجم إلى اللغة الإنجليزية للكاتب الإسرائيلي "عاموس عوز" موسوماً بما أترجمه بالعربية: "البحر نفسه"، فإذا به يتخذ شكل الرواية المكونة من وحدات كتابية على شكل قصص قصيرة جداً، وقصائد ومشاهد نثرية طويلة نسبياً. وكنت حينها قد قطعت شوطاً غير قليل في إنجاز كتابي "احتمالات طفيفة" بالطريقة نفسها تقريباً، فتعزز لدي الميل نحو الإمعان في هذه التجربة ومحاولة الاشتغال عليها في كتب قادمة بتنويعات مختلفة.

وكنت قد قرأت بعد صدور "احتمالات طفيفة" بأشهر رواية للكاتب الأمريكي ريتشارد بروتيغان، موسومة ب "In Watermelon Sugar " مبنية على فكرة الوحدات الكتابية المكثفة، التي يمكن اعتبارها قصصاً قصيرة جداً أو ما يقرب من ذلك على نحو ما.

ولعل ما أنجزته في "احتمالات طفيفة" يمكنه أن يوضح شيئاً مما أطمح إليه في كتابة القصة القصيرة جداً. فقد قمت باستحضار شخصيات من بطون الكتب. استحضرت الفارس دون كيخوته الذي خلقه ثيربانتس، والجندي الطيب شفيك الذي خلقه ياروسلاف هاشيك، وسعيد أبو النحس المتشائل الذي خلقه إميل حبيبي، ثم خلطت الشخصيات والأزمنة والأمكنة، وجعلت المأساة الفلسطينية تخترق هذه الشخصيات وهذه الأمكنة والأزمنة، لكي تقول إن هموم البشر متشابهة، وإن مأساة الفلسطينيين تستحق أن يتعاطف معها كل البشر، باعتبارها هماً وطنياً وإنسانياً جديراً بالتعاطف والانتباه.

ولمزيد من التوضيح أقول: هذه الشخصيات المستحضرة من بطون الكتب تتشابه مع بعضها بعضاً في أمور مشتركة، منها أنها شخصيات إشكالية غير متصالحة مع زمانها، حتى لو تظاهرت بأنها متصالحة مع هذا الزمان. وهي شخصيات تنطوي على بداهة ومشاعر فطرية وقليل أو كثير من الغفلة التي تنبئ عن مكر أو عن بله. وهي في الوقت نفسه تحارب الظلم وتسخر منه وتزدريه بالطرائق التي تراها مناسبة لها أو متناسبة مع قدراتها ومع زمانها. باختصار، ثمة مشترك إنساني موجود في أعماق هذه الشخصيات. ثمة تطلع إلى انعتاق ما من قبضة الشر، وإنّ بطرائق عفا عليها الزمن كما فعل الفارس دون كيخوته، أو

بطرائق ماكرة ملتوية غير مباشرة كما فعل الجندي شفيك والفلسطيني سعيد أبو النحس المتشائل.

وما يميز هذه الشخصيات عن بعضها بعضاً هو أن كل واحدة منها تعتبر ابنة زمانها ومكانها، ولها سماتها الخاصة التي جعلتها وما زالت تجعلها شخصيات متفردة مدهشة في عالم الأدب، وكل منها تجسد تعبيراً بالغ الروعة عن اللحظة الحضارية التي انطلقت منها وجاءت ممثلة لها أو شاهدة عليها أو فاضحة لها. دون كيخوته يريد أن يحيي تقاليد الفروسية في زمن تجاوز الفروسية وتقاليدها، ويذهب من خلال تشبثه بهذه التقاليد إلى محاربة الظلم ونصرة المظلومين بوسائل قاصرة. والجندي شفيك يشارك في حرب (الحرب العالمية الأولى التي أقحم التشيك فيها خدمة لامبراطور النمسا) ليست حربه وهو غير مقتنع بها من حيث الأساس، وكل ممارساته العفوية أو الماكرة في الطريق إلى هذه الحرب، إنما هي سخرية بالغة من الحرب وممن أشعلوا فتيلها. وسعيد أبو النحس المتشائل الذي قرر البقاء في وطنه فلسطين، بعد النكبة الكبرى في العام ١٩٤٨، يحاول أن يبوس اليد التي لا يستطيع أن يعضها، ليظفر رغم كل هذه المهانة التي تجرعها وتجرعها شعبه، بميزة البقاء في الوطن.

في "احتمالات طفيفة" خلقت شخصية محورية اسمها "سعيد". إنه الفلسطيني الذي يعيش زمن الانتفاضة الثانية، ويحاول الجمع بين المتناقضات. إنه المتعايش مع الفكر التقليدي السلفي مرة، والمنفتح على العالم مرة أخرى. الكاره للاحتلال في كل المرات، والمغادر لوطنه بعض الوقت لقضاء أيام من المتعة بعيداً من الدم المراق، غير أن وطنه يلحق به هناك في المدينة الإسبانية البعيدة، يلحق به على شكل كوابيس، وعلى شكل وقائع تحدث كل يوم ولا تجعله قادراً على التناسي أو النسيان.

وهو أثناء ذلك، يعيش بالتوازي أو بالتقاطع مع هذه الشخصيات المستحضرة من بطون الكتب، التي تحمل هموماً إنسانية لا تبتعد عن هموم سعيد الثاني، بل هي في صلب همومه، فكأن التاريخ يمتد في حلقات متصلة معبرة عن معاناة البشر، ومعبرة في الوقت نفسه عن رفض البشر للظلم وتمسكهم بالقيم الإنسانية النبيلة التي لولاها لكانت الحياة لا تطاق.

ولا بد من إشارة أخيرة حول القصة القصيرة جداً. فثمة نقاد يعتقدون أن القصة القصيرة جداً ما هي إلا حمى عابرة. وأنا لا أقر هذا الرأي، ولدي قناعة بأن القصة القصيرة جداً آخذة في الرسوخ وفي التنوع مع مرور الزمن. وهي تتطلب إصغاء مرهفاً لما في داخل النفس

البشرية من نوازع ورغبات، ومراقبة دقيقة لما يجري في حياة الكائن البشري وفي المجتمع أيضاً من تقلبات وأهواء وتراكمات وقضايا وتفاصيل، يزداد الإحساس بها والحاجة إلى التعبير عنها في شكل مكثف، مكرس لتجديد إحساسنا بما حولنا، ولإغناء تجاربنا في الحياة بمزيد من الكتابات القصصية الراقية التي تتمّ قراءتها في وقت سريع، لتثير من بعد ذلك كوامن نفوسنا، وتدفعنا إلى التأمل في كل شيء: في داخل نفوسنا وفي ما يحيط بهذه النفوس، وتجعلنا بعد القراءة بشراً آخرين غير الذين كانوا قبل القراءة.

٣

ولعل من المناسب وأنا أستقصي ما هو جديد في تجربتي القصصية، أن أتطرق إلى الكتابة الساخرة التي ظهرت في مجموعتين قصصيتين لي، هما "صورة شاكيرا" و"ابنة خالتي كوندوليزا". وقد مثلت هاتان المجموعتان من وجهة نظري قفزة كبيرة في كتابتي للقصة القصيرة. في هاتين المجموعتين، عدت إلى أسلوبي السردي الذي تنطبق عليه تسمية: السهل الممتنع. وعدت إلى الاستفادة من الأجواء الشعبية، وكذلك الاستفادة جزئياً من اللهجة العامية المرتبطة بمكاني الأول، الذي عدت إليه بعد نفي قسري دام ثماني عشرة سنة. غير أنني لم أستقر في إطار الأسلوب القديم. ثمة قفزة كبيرة في الأسلوب، فيها استفادة من تقنيات الكتابة القصصية الحديثة، وفيها استفادة من تعدد الأصوات وتعدد الرواة، وفيها ذلك الميل الواضح إلى السخرية من المحتلين ومن الذات.

ويمكن القول إن هذه السخرية جاءت نتاجاً أكيداً للأوضاع المرة التي نحياها في ظل الاحتلال، حيث العسف والإذلال ومصادرة الأرض وتغيير معالم المشهد الفلسطيني وخلق مشهد آخر غريب، ومحاولات تبديد الهوية الوطنية وتعريضها للتمزق والضياع من جهة، ومن جهة أخرى ثمة التخلف الذي نعاني منه وانهيار القيم، وتراجع العقلانية وانتشار النزعات العشائرية والعائلية المتخلفة بديلاً منها، وتعريض مجتمعنا وحياتنا إلى مصير بائس لم نشهده من قبل.

أعتقد أن القصص التي وردت في المجموعتين، كانت نتاج معاناة حقيقية وتأمل ورغبة في الكتابة، متساوقة مع عمق المتناقضات التي نحياها في بلادنا. وأعترف أنني بعد هاتين المجموعتين لم أعد قادراً حتى هذه اللحظة، على كتابة قصص قصيرة تتجاوز ما كتبته في هاتين المجموعتين. ولست أدري متى أستطيع التحرر من سطوتهما على نفسي، لكي أغادرهما إلى كتابة جديدة لا أدري شيئاً عن كنهها حتى الآن.

تحدوني رغبة مبهمة في كتابة قصص ساخرة جديدة. لكنني لست راغباً في تكرار السخرية نفسها التي ظهرت في المجموعتين السابقتين. الكتابة الساخرة ليست سهلة أبداً، إنها بحاجة إلى مزاج خاص، وإلى ملاحظة دقيقة وقدرة على الاستبصار. وما يجعل هذه السخرية صعبة، إنما يكمن في طبيعة الظروف التي نحياها. لأننا بحاجة إلى نوع خاص من السخرية التي يمكن أن نطلق عليها اسم: المضحك المبكي، أو البكاء على شكل الضحك، على حد رأي الناقد وليد أبو بكر.

أبحث عن كتابة قصصية ترتقي إلى مستوى اللحظة الراهنة بما تشتمل عليه من مفارقات مؤلمة، ومن مخاطر فادحة تهدد الوطن والإنسان.

٤

وأجدني راغباً في التأكيد على أن الكتابة أصبحت بعد تفرغي لها، بمثابة الرئة التي أتنفس منها. الكتابة هي عملي اليومي وانشغالي الدائم، وهي مبرر حياتي وجوهر وجودي. ولا أظن أنني قادر على الفكاك منها إلا بالموت. ثم، لماذا أنفك منها وهي من أشرف الظواهر في حياة البشر!

أما إلى أين تتجه كتابتي؟ فأعتقد أنني سأواصل اهتمامي بالقصة القصيرة وبالقصة القصيرة جداً. سأعمل على إنجاز مجموعتي الخامسة في القصة القصيرة جداً. وستكون مدينة القدس هي التي تتردد في ثنايا هذه المجموعة. ستكون القدس بماضيها وتراثها وشخصياتها التراثية والمعاصرة، هي التي تتردد في هذه القصص.

أثناء ذلك، سأواصل كتابة مقالات ونصوص عن القدس، أتطرق فيها إلى ذاكرة المدينة خلال نصف القرن الماضي. سأتحدث عن الأمكنة والمعمار وعن البشر وعن الحياة اليومية في المدينة، عن الثقافة وعن العادات والتقاليد، عن ترييف المدينة وإعادتها إلى الوراء. وسأشعر بالأسى وأنا أتذكر أن المحتلين الإسرائيليين يخصون القدس باهتمام منظم مدروس، تفصح عنه الاحتفالات الثقافية والفنية الحاشدة التي يعقدونها في المدينة، وكذلك الكتب الثقافية والروايات والأفلام المكرسة للمدينة! فأين نحن من كل ذلك؟ أين نحن من القدس التي يجري تهويدها الآن على قدم وساق؟

٥

ولا بد من كلمة عن طقوس الكتابة لدي، التي أصبحت للكمبيوتر علاقة أكيدة بها وعلى نحو موصول.

فقد ابتدأت هذه العلاقة قبل اثني عشر عاماً، وأصبحت جزءاً مهماً من تجربتي في الكتابة، حيث أكتب قصصي ومقالاتي على الكمبيوتر مباشرة. القصص القصيرة جداً هي وحدها التي أقوم بكتابتها على الورق ثم أنقلها إلى الكمبيوتر. أنا مسرور لأنني تعلمت الكتابة على الكمبيوتر. في السابق، قبل الكمبيوتر، كنت أجد صعوبة في تبييض نصوصي بعد كتابتها على مسودات مليئة بالخربشة والتشطيب ووضع الأسهم التي تشير إلى خلف الصفحة، لكتابة فكرة طارئة هناك. كان هذا العبء يصرفني أحياناً عن الكتابة لما تتطلبه من جهد وتعب. الآن، لا أحتاج إلى تبييض ولا إلى كتابة مسودات. أكتب النص مباشرة وأقوم بالتعديل والحذف والإضافة دون مشقة. الكمبيوتر ساعدني على سرعة الإنجاز، وأدى إلى توفير وقت غير قليل، كنت سأصرفه في الكتابة على الورق، وما يتطلبه ذلك من تفاصيل مربكة.

أما الانترنت، فله فضائل لا تحصى كذلك. يكفي أنه كسر الحدود وأزال الحواجز بالنسبة للنصوص الأدبية الممنوعة وغير الممنوعة. ومكنني من قراءة عدد غير قليل من الصحف العربية والأجنبية ومن متابعة بعض المجلات في هذا القطر العربي أو ذاك. ومكنني كذلك من الاطلاع على عشرات المواقع الإلكترونية لكتاب وكاتبات، وكذلك من الاطلاع على منتديات ومواقع للقصة وللشعر وللدراسات والأبحاث ولغير ذلك من فروع المعرفة المختلفة.

وبالطبع، فثمة سلبيات للانترنت بالنسبة للكتابة والكتاب. ذلك أن كثرة المنتديات والمواقع المعنية بنشر النتاجات الأدبية، تؤدي إلى فوضى فعلية وإلى اختلاط الحابل بالنابل، بحيث لا يعود القارئ العادي الباحث عن المعرفة، قادراً على تمييز الغث من الثمين. كنت أعتقد أن بوسعي شقلبة القول المأثور في عالم الاقتصاد: العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة من السوق. اعتقدت أنه ما أن ينشر الكتّاب الذين لديهم مستوى جيد في الكتابة، موادهم على الانترنت، حتى تتضاءل قيمة النتاجات الرديئة وينفض عنها القراء، فاكتشفت أن العكس هو الصحيح، وأن القانون الاقتصادي المنوه عنه أعلاه لم يفقد صحته أبداً. فالكتابة الرديئة تجد من يتحمس لها ويعلي من شأنها لمختلف الدواعي والأسباب.

ربما كانت ديموقراطية النشر التي نشهدها على الانترنت مسألة إيجابية، قد ينتج عنها مع الزمن إقبال على القراءة والكتابة بشكل أكثر جدية مما هو عليه الحال الآن، وقد يساعد تكرار النشر وتكرار القراءة على تعلم الفرز بين الجيد والرديء، فتصبح الذائقة الجمالية في مستوى أفضل للحكم على الأعمال الأدبية. وقد يستمر الانحطاط في الذائقة الجمالية، وتستمر في الوقت نفسه الاستجابة للأعمال الأدبية الرديئة، ما دام التوجيه الصحيح غائباً أو مغيباً لهذا السبب أو ذاك.

راهن السرد العربي

• ممدوح عزام

حين بدأت الكتابة الروائية قبل ثلاثين عاما، كانت الثقافة العربية مشغولة بواحدة من القضايا الكثيرة التي توالت على خط سير الرواية منذ نشأتها في أدبنا، وهي قضية هوية الرواية العربية، وقد صاغها أصحابها في ذلك الوقت، في سؤال جارح هو: هل استطاع العرب إنتاج رواية عربية؟ وكانت العربية هنا تعادل العروبة في الأدبيات السياسية المعروفة بخطابها القومي، وهي تعني بالطبع هنا، البحث عن نماذج منجزة في التراث العربي، أو في الأدب العربي الروائي المعاصر استطاعت أن تنجز نصا مغايرا للنموذج الغربي الذي كان أساسا أو أصلا للرواية العربية الحديثة، أذكر أن اليسار كان حامل هذه الأسئلة، أو الدعوات، وكان هذا غريبا، فالدعوة إلى مثل هذه الكتابة تحمل في طياتها نوعا من المحافظة الفكرية على الرغم من أنها تستعلم عن الجديد والمبتكر في الرواية العربية، أو أنها كانت صدى للدعوات الفكرية السائدة في أواخر السبعينات من القرن العشرين، لتعريب الأفكار السياسية الواردة من الغرب، فهل يصلح هذا الحقل لمثل هذا التجريب الدعائي؟

اللافت أن هذه الآراء اقتصرت على مطالب النقاد وحدهم، وربما كانت رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني هي المناسبة الملائمة للتمادي في إثارة هذه الفكرة، ومحاولة استقصاء إمكانات الرواية العربية لتغطية المطالب الناجمة عنها، وأول هذه المطالب هي إكراه الروائيين أو إحراجهم أمام النص الجديد المبدع،(والذي تم دعمه، أو تدعيمه من قبل إميل حبيبي في روايته" الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل") باعتباره

نظاما سرديا عربيا يستعير أشكال الكتابة العربية، بدلا من استعارة الشكل الغربي للكتابة الروائية، على الرغم من أن الغيطاني لم يستند في روايته إلى الأشكال الحكائية في التراث العربي، بل إلى طرائق السرد التاريخي.

الملاحظ أن جمال الغيطاني لم يكرر تجربة الزيني بركات، وكانت هذه واحدة من علامات المبدع الموهوب بالتأكيد، إذ أيقن، حسب ما أرى، أن هذا الشكل الذي اختاره لكتابة روايته، قد استنفد من المرة الأولى، وهذا معناه أننا لم إزاء أي نظام سردي جديد، وأننا في الحقيقة لم نكتشف شكلا عربيا للكتابة الروائية العربية، وإنما كان هذا النص تنويعا مشوقا ومثيرا في الكتابة فقط. وإذا كان الغيطاني تابع طريقه في استعارة بعض أشكال الكتابة العربية، ثم عاد أكثر من مرة إلى النوع الأدبي المعروف، فإن إميل حبيبي لم يستطع أن يثني روايته، إلا في عملين عاديين من بعد.

أعترف اليوم أن مثل هذه النقاشات التي جرت على صفحات بعض المجلات العربية، قد بلبلتني، والسبب كما أذكر هو ضغينتي الشابة ضد الغرب بما كان يمثل من استعمار وإمبريالية، وربما كان سعيا للتمايز عنه، ورغبة دفينة في اكتشاف هوية نصية، واستثمارها في وجه الثقافة الغربية، والشكل الغربي الوافد، والحاضر والمتاح بيننا بقوة من خلال نماذجه الكبرى. لكن الأمر لم يطل كثيرا، فسرعان ما أدركت أن نشأة الرواية في الغرب لم يعد لها أي معنى قومي، وبودي أن أقول لم يكن لها أي معنى قومي،فإذا كانت قد نشأت في انكلترا، أو في فرنسا، فإنها لم تستطع ولم ترغب في أن تكون فنا قوميا، أو وطنيا كالثقافات الشعبية مثلا، أي أن هذا النوع الأدبي الوليد قد أثبت منذ نشوئه أنه يتمتع بسمة بارزة هي قدرته على التخلص من قيود وروابط النزعات الوطنية والقومية، خاصة في نطاقه الفني، أو بنيته، لقد ولدت الرواية حرة، لا نلتزم بالحدود الجغرافية من جهة، كما لا تلتزم ولا تقبل القواعد أو التوجيهات، أو الاستخدام، بمعنى أن تكون واسطة أو سبيلا إلى العمل في حقول أخرى فكرية وسياسية ودينية واجتماعية، وهذا يفضي بنا إلى ظروف نشأة الرواية العربية، وأنا أميل هنا إلى الرأي القائل بأن الرواية العربية ظهرت في ثقافتنا بعيدا عن شروط نشأتها في الثقافة الغربية، فلم تكن استجابة لمطالب أي طبقة اجتماعية، ولم تكن تحقق أغراض شرائح اجتماعية من القراء (كالنساء مثلا). ومع ذلك فإن هذا الشكل الأدبي الوافد تمكن من أن يثبت ويرسخ في ثقافتنا، ضد شروطه، أو بالرغم منها، ولهذا كان من

الطبيعي أن يأتي متأثرا بالشكل الأم، أو بالإطار العام للنوع الأدبي الأم، إذ أن الرواية من بين الفنون الأدبية لا شكل محدد لها، وهي تتيح للمشتغلين بها مساحة واسعة من الحرية لإنجاز أعمالهم، بحيث يصح القول بأن كل رواية جديدة، وجيدة، هي مشروع نظرية في هذا النوع، وهنا أعتقد أن واحدة من فضائل رواد الرواية في الأدب العربي، هي ذلك الانتباه إلى إمكانات هذا النوع، وطاقاته، وقدرته على استيعاب الآراء والأفكار والمشاغل الطارئة على الساحة، لكن مشكلة الرواية العربية الأبرز كانت هنا بالضبط، فاستعارة هذا الشكل الكتابي من الغرب حمل في طياته واحدة من المشكلات التي ظل يعاني منها حتى اليوم.والملاحظ أن الرواية العربية في البدايات عانت من الضعف الفني الواضح، والسبب في رأي راجع إلى تهاون الكتاب في الإطلاع على النماذج المنتجة، أي إلى عدم التمرس في هذا الفن،من جهة، ،وإلى اعتبار الشكل مجرد أداة، أو وسيلة للحشو بالخطاب الفكري أو الاجتماعي المؤسس للمعرفة التي كان رواد الرواية، وهم رواد النهضة في الوقت ذاته، يريدون إيصالها إلى الجمهور المقصود.

وإذا كان الروائي العربي في مرحلة النشأة (اسم الروائي هنا يطلق جزافا أو من أجل التعريف الجزئي بالمعني) قد انشغل وشغل الرواية بالموضوع الخارجي، فإن خلفه لم يتردد في حمل الراية والسير بها قدما في طريق مشابهة، ولكن أكثر تشعبا وتعقيدا، بتشعب وتعقيد القضايا والمشكلات التي واجهت المجتمعات العربية، بعد استقلالها عن السلطنة العثمانية، ومواجهتها للهجمات الاستعمارية المتتالية، لتنشأ بعد حروب التحرير، ونيل الاستقلال عن الدول الكولونيالية الكبرى، مشاكل البناء الصناعي،و العدالة الاجتماعية، والسلطة السياسية، وغيرها.وبهذا الخيار الطوعي فإن الروائي، والرواية من بعد، قد انشغل، أو جعل همه الكتابي الأول، الاهتمام بمشكلات المجتمع، أكثر بكثير من انشغاله بمشكلات النوع الأدبي الذي تفرغ له، تفرغا يكاد يكون كاملا، اعتبارا من نجيب محفوظ، بل إن انخراط الروائي في الشأن العام، كان ومازا ل يعمد مسيرة الرواية العربية حتى اليوم، ويكاد يعتبر عند كثير من النقاد، والقراء الرافعة الأبرز التي تؤهل الكاتب للجدارة، والتميز.

ويحفل تاريخ الرواية العربية بالشهادات التي يشير فيها الروائيون إلى مشاغلهم في التعبير عن القضايا التي تشغلهم، فإذا هي تكاد تنحصر في المسائل العامة، وإذا هي مشاغل تجمعهم مع غيرهم من المفكرين، والسياسيين، والمسرحيين، والشعراء، وقلما تظهر في مثل

هذه الشهادات هموم الروائي الفنان، أو قلما يظهر هذا النوع الطارئ الجديد كفن كتابي في المقام الأول له خصوصياته، ومشاكله،وبسبب هذا الاتجاه بدت مشكلة حرية التعبير وكأنها المشكلة الأبرز في تاريخ الرواية العربية، بل إن المتتبع للعناوين الكبرى التي سميت بها المؤتمرات التي تكاثرت في السنوات الأخيرة، للبحث في شؤون الرواية العربية، سوف يجد أن الاهتمام الأول لها انصب على الموضوعات غير الروائية، أعني دائما غير الفنية، الرواية والتاريخ، الرواية والمدينة، ومن النادر أن يعقد مؤتمر مستقل للبحث في مشكلات السرد الروائي، أو في آفاق تطور هذا السرد، أو في التقنيات الروائية. ولم يهتم النقد العربي أيضا، في العقود الماضية، من القرن العشرين، بمشكلات النوع الأدبي، قدر انشغاله بالمشكلات الناجمة عن تدخل هذا النوع في الشؤون، والقضايا المجتمعية، وهكذا شهدت المكتبة النقدية العربية عناوين مثل الرواية والايديويولوجيا، والرواية والحرب، والرواية والريف، والرواية والموضوع القومي، والرواية والتاريخ، والرواية والمجتمع، إلى آخر هذه الموضوعات التي تحاول دراسة العلاقة بين الرواية وهذه الحقول، أو تسعى إلى ترتيب العلاقة بينها،

يعرف الروائيون أن مصاعب الكتابة ليست في اختيار القول، وإنما في كيفية القول، وأن الجهد الأصعب إنما يبذل في مسائل البناء الفني،وفي قناعتي أن الرواية هي اكتشاف تقني، بل اكتشافات تقنية في المقام الأول، أو هي الطريقة التي يتوصل بها الروائي (المغرم بالقول) إلى قول ما يريد إيصاله من أفكار ومقولات وحقائق وآراء بأفضل الوسائل، فاكتشاف جوهر الشيء هو اكتشاف شكله في الدرجة الأولى

ولكن بقدر ما كان هذا الاتجاه يؤسس للرواية العربية، ويكسبها أهميتها في الوسط الثقافي العربي، ، بقدر ما كان سببا في التأسيس للمشكلات التي واجهت الرواية العربية في تاريخها القصير،ويمكن هنا أن نجيب عن سؤالنا السابق بخصوص حرية التعبير بالقول بأنه بقدر ما كان الروائي العربي يرى أنه حارس الوجدان والحرية والعدالة والمساواة والحب، بقدرما كانت الأوساط السلطوية العربية، في السياسة والحكم والدين والعلاقات الاجتماعية تفتح عيونها على الفن الوليد المتأهب للخوض في المسائل التي اعتبرتها دائما داخلة في مجالها الحيوي، فباشرت التدخل في الشؤون الروائية، انسجاما مع تطلعات الروائي، واتساقا مع الدور الذي أناطه لنفسه بنفسه، وقد اتخذ هذا التدخل شكلين متناقضين: الأول حاولت فيه استيعاب الولادة، أو احتواءها، وتجييرها لصالحها، فأنشأت منظومة من الأوامر المعلنة،

كما لدى أحزاب اليسار العربي، حيث ساد مفهوم الالتزام، وهو مفهوم مضموني بامتياز، وإن كان قد اشترط أن تكون المدرسة الواقعية، أو الواقعية الاشتراكية، منهجا للكتابة الروائية، أو الفنية،أو الأوامر المبطنة المدرجة ضمن المناهج المدرسية، عن دور الأدب في الحياة الاجتماعية،كما لدى الأنظمة الحاكمة التي رحبت بالرواية، وبدأت صياغة برنامج، أو برامج، تشيد، أو تدعو إلى انخراط الروائي في ترسيخ القيم الخالدة للأمة، والدفاع عنها،. أما الثاني فقد أحال الرواية والروائي إلى القضاء العاجل، أو إلى المقصلة، أو إلى الممنوع، وكلما ازداد انهيار النظام العربي، ازدادت لوائح التحريم، والمنع، والمصادرة، كما ازدادت الحقول أو المجالات التي يمنع الروائي من الاقتراب منها، أو يضيق المسموح منها إلى الحدود الدنيا، وفي السنوات التي أعقبت الاستقلال، كان الدين والجنس والسياسة، هي الأقانيم المقدسة لدى السلطة العربية، أما اليوم فقد أضيف إليها التاريخ، والعادات والتقاليد والأعراف واللغة أحيانا.

يخيل لي أن الروائي العربي قد تواطأ بطريقة ما ملتبسة، وغامضة، وضمنية مع هذه الاتجاهات الإملائية، فبدأ يخوض معارك جهيرة، للمطالبة بحرية التعبير، وهي الحرية الضرورية التي تكفل له القدرة على الكتابة في جميع المواضيع، دون أن يكون للسلطة الحق في المنع أو المصادرة،فهل كانت قضية حرية التعبير قضية روائية بالفعل، أم لا؟. لا يمكن حصر هذه القضية بالروائي وحده، وهذا يسحب حالا وجه الخصوصية، ويسمح لما أن نجيب ب:لا عن السؤال السابق، ليست حرية التعبير قضية روائية فقط، بل قضية سياسية عامة، وانشغال الروائي بها لا يساهم، ولم يساهم، في تطور الرواية العربية، وإنما يساعد في حال نيل هذه الحرية، اولا يساعد في حال الحرمان منها، أو تقييدها، على خلق المناخات المناسبة، أو المريحة لكتابة حرة، ونزيهة، في جميع حقول الأنواع الأدبية،ومثلها أيضا قضية اللغة، وإن كانت أكثر خصوصية، أو هي أقرب إلى تكون مشكلة ذات أبعاد فنية وأيديولوجية، في المستوى الأيديولوجي كانت قضية اللغة قضية زائفة روائيا، وأميل إلى الاعتقاد أن التقرب إلى العامية في الرواية العربية، لم ينجم عن رغبة في الإطاحة بالفصحى،(بدليل أن الفصحى ظلت دائما لغة السرد، بينما اتجهت العامية إلى لغة الحوار) وإنما كانت مسعى ايدولوجيا في المقام الأول، ونجمت عن رغبة لدى الكاتب في اجتذاب القارئ، حيث ساد الاعتقاد بأن هذا القارئ يستوطن في الحشود الكبرى، التي لخصها مفهوم الجماهير، فقد زعمت الرواية

العربية طويلا أنها تخاطب العمال والفلاحين، ولذلك فقد حاولت أن تتقرب من هذا القارئ المفترض أو الضمني باللغة وبالعالم الروائي عامة،

وما يزال هذا الفهم متغلغلا داخل الأوساط الفكرية والسياسية، حيث يدعي كثيرون أن حركة القراءة مرتبطة بالكاتب لا بالقارئ، بالمرسل لا بالمتلقي، ويطالب الكاتب الروائي بأن يكون واضحا ومفهوما وبسيطا وشعبيا، يكتب بلغة الجماهير، ولا يتعالى عليها. في وقت كانت فيه هذه الجماهير لا تسمع باسم الروائي، ولا تعرف القراءة، أو لا تحفل بالقراءة، وأنا أعتقد بأن الخلط في موضوع الإرسال والتلقي، وإلقاء المسؤولية على المرسل وحده،بلبل عددا كبيرا من الروايات العربية،وقد لحقت بها مفاهيم الغموض في الشعر مثلا، حيث طالب عدد كبير من النقاد العرب الشاعر العربي بالوضوح، وفي ذهنهم القارئ المفترض، وهو قارئ بسيط عامي نصف متعلم متعب مسكين، يقرا الرواية والشعر في قيلولة الظهيرة، أو وراء آلات النسيج. من المؤكد أن الكتابة كانت في مثل هذه الآراء مشروعا معرفيا بامتياز، لكن المشروع الجمالي قد أقصي إلى الوراء، كما أن القراءة لم تول اهتماما نقديا كافيا، وأحيانا لم تول أي اهتمام.

الحيرة الناجمة عن مثل هذه المفاهيم التي وجدت من يتبناها من بين الروائيين العرب،ولدت مشكلات سردية عديدة، يوجزها السؤال الفني التالي: كيف يكتب الروائي؟ هل يكتب بالعامية، وهي لغة الجماهير، أو يكتب بعامية مفصحة؟ كيف يكتب النص؟ هل يكتب كله بالعامية؟ هذا يجعلنا ننزلق إلى خطاب شعبوي، أو شعوبي، حسب اتهامات سدنة الفصحى، أو يحرم الروائي من قراء عرب مفترضين، أم يكتب بالفصحى، وهو أمر يمكن أن يحرم الرواية من أن تكون مخلصة للشخصيات؟ هنا فقط تبدأ الأسئلة الروائية في الإخلاص لنفسها، أو للحقل الذي تعمل فيه.

الملاحظ أن الرواية العربية لم تشهد بعد حضور كاتب روائي قادر على أن يقود، أو يؤسس اتجاها، أو تيارا في الكتابة الروائية العربية. لست متأكدا من السبب، هل هو غياب للموهبة الفذة، والاستثنائية، أم هو أحد عقابيل الإهمال التاريخي للبناء الروائي، أو للشكل الروائي؟ والطريف أن تشهد قاعات أحد المؤتمرات الروائية جدالا حول القطيعة بين الأجيال الروائية العربية، حيث ادعى بعض شباب الروائيين أنهم قطعوا مع نجيب محفوظ ومع حنا مينه، دون أن يلاحظوا أن نجيب محفوظ ، أو حنا مينه لم يتركا تأثيرا أسلوبيا، أو شكليا في

الرواية العربية قاطبة، وأننا ما زلنا حتى اليوم نمدح محفوظ بأنه بلزاك العرب، ونصف مينه بأنه غوركي العرب، الطريف إذن أن يتحدث الروائي عن قطيعة في حين أنه لم يبن الصلة في الأساس، وأنا على يقين حتى اليوم أن المرجع التقني لأي روائي عربي، ليس في تاريخ الرواية العربية ولا في حاضرها، وإنما في التقنيات الأسلوبية للرواية الغربية، أو الأمريكية اللاتينية، أو الروسية، أو اليابانية، لذا لا مجال للحديث عن القطيعة بين أي كاتب عربي شاب، وآخر كهل في الرواية العربية، أو في الثقافة العربية، إذا كانت مراجعنا الأسلوبية جميعها موجودة خارج مضمار عمل هذه الثقافة، لكن هل يعني هذا أن الرواية العربية بعد نجيب محفوظ، لا تختلف عن نجيب محفوظ ،أو حنا مينه، أو الشرقاوي، أو غائب طعمه فرمان؟، جوابي هو: بلى، فالكتابات الجديدة في الرواية العربية، بدأت تتغير عن المدارس السابقة، بالنظر إلى أمرين، الأول اختلاف المؤثرات الخارجية، التي تجسدت في استبدال بلزاك وفلوبيروتولستوي وتوماس مان وغيرهم، بفوكنر وجويس وماركيز ويوسا، وغيرهم أيضا، والثاني اختلاف النوايا الأدبية لدى الروائي تجاه العالم،إذ بدأ الروائي العربي يكف عن الظهور بمظهر المبشر أو النبي أو الواعظ، ليبدو أحد أولئك المحبطين الفاشلين من بين ملايين المواطنين العرب، صار الروائي نفسه بطلا لروايته،و بات يعلم، دون أوهام، أين هو القارئ ، لم يعد القارئ المفترض هو "الجماهير"، بل قارئ بعينه، الأرجح أنه من الفئات الوسطى المتعلمة في المجتمع، على الرغم من دمار الطبقة الوسطى، قارئ نوعي، يعرف أن الرواية فن،و أنها ليست نشيدا للثورة أو لغيرها، إنها بوح، أو هي حديث مباشر عن اليومي والزائل العابر.

ومادمت بصدد الحديث عن المراجع التقنية لكتابة الرواية في الأدب العربي، فإن لدي ملاحظة أثارت الكثير من البلبلة في ذهني أثناء الكتابة، وأظن أن لها مفعولا مماثلا لدى غيري من الروائيين، وهي تتعلق بأساليب الكتابة عامة، ولكنني سأختار مثالين هنا ، أعتقد أن الممارسة النقدية العربية ما تزال تتخبط بشأنهما، ، الأول هو الكلام عن الراوي العليم بكل شيء، إذ يرى النقد أن إتباع هذا الأسلوب، مؤشر على تقليدية السرد الروائي، وتخلف الأدوات الروائية، والثاني هو تدخل الروائي، أو ظهوره ككاتب مباشرة في النص، والمفاجأة أن اثنين من أشهر الروائيين في العصر الحديث، يرتكبان هذه المعاصي في أعمالهما بلا أي وجل، الأول هو ماركيز، الذي يتبع أسلوب الراوي العليم، والثاني هو ساراماغو الذي يظهر

كروائي، وخالق للشخصيات، ومتدخل في سلوكها، أو مجادل في تصرفاتها داخل الرواية. ما العمل إذن، وإلى من ننضم؟ إلى الناقد صاحب الممنوعات أم إلى الروائي الحر المتملص من القواعد؟ أميل إلى الظن هنا بأن النقد قد استعارهما ذات يوم من القيم النقدية الغربية، وبات تخجل الآن من استعادتهما، في

وهذا يجدد السؤال عن الرواية: أين يمكن أن نلحظ التطور في هذا النوع الأدبي، في الموضوعات،أي في تغير الموضوعات أم في تطور الأشكال؟ وفي أي حقل تتحقق الانتقالات الكبرى الأكثر فاعلية في الرواية، في المضامين التي تختارها الرواية، أو في الأساليب السردية المبتكرة؟.

حكايات غير مكتملة

• محمد الغربي عمران

كثيراً ما تغرينا التفاصيل الصغيرة.. لنكتشف غوايتها وسيطرتها على تفكيرنا ومشاعرنا.. وأسلوب حياتنا.

حين بلغت الثامنة عشرة من عمري..لم أكن قد فكرت بكتابة القصة.. في الوقت الذي كنت قد قرأتها في المكتبة الخضراء.. وفي مجلات الأطفال.

أنا الصبي القادم من جبال اليمن.. من بيئة جبلية تلامس السحب.. محمل بحكايات لا تشبه أي حكاية.. إلى مدينة حديثة هي الخرطوم.. تحمل صفحة عقلي حكايات معاشة من ريف يعتمد أفراده على أنفسهم.. ولا يدرك أكثرهم أن هناك عوالم تجاورهم.. قدمت من حيث فلاحة الأرض ورعي المواشي في بيئة منعزلة مليئة بالحكايات التي لا تشبهها أي حكايات..بيئة دون مدارس..أو طرق أو أي مظهر من مظاهر الحياة المعاصرة.. بيئة فطرية بعيدة عما يدور في عالمنا.

حملت حكايات بيئتي الجبلية المنعزلة إلى أماكن بعيدة حين رحلت مع أسرتي إلى.. السودان.. وفيها درست المرحلة الابتدائية.. ثم بعد أن بلغت الخامسة عشرة من عمري هاجرت إلى السعودية وحيدا باحثا عن عمل.. وفيها درست الإعدادية والثانوية.. لكنها حكايات قريتي.. وواقع مجتمعها.. وعلاقاتهم.. ظلت بداخلي.

حين عدت إلى اليمن.. عدت إلى بيئتي الجبلية التي لم تتغير كثيرا.. عدت إلى طفولتي.. السنوات التي قضيتها كراع للمواشي..سنوات مبكرة في بطون الأودية والشعاب.. قمم الجبال.. الكهوف..الشلالات.. الأغاني.. حفلات الأعراس.. الحكايات القديمة.. لم يتغير شيء..إلا أنا كنت قد تغيرت شكلا.. بينما أحمل قريتي النائية بداخلي حتى وأنا فيها.

حين كتبت القصة الأولى كانت قريتي مسرح أحداثها.. وهكذا كانت قريتي وجبالها وشعابها تفرض علي وجودها في كل عمل انجزه..هكذا اكتشف وجودها بعد إنجاز كل نص قصصي.. هي في كل قصص مجاميعي الخمس.

وهي في كل أعمالي التي لم تكتمل.. وهي في روايتي (مصحف أحمر) الصادرة في مطلع ٢٠١٠.. وفي روايتي التي تحت الطبع.. لا أخطط لوجودها في عملي.. ولا أقصد وجودها.. لكني في كل مرة أكتشفها بعد إنجاز كل عمل سردي.

وهنا سأركز على العلاقة بين تلك الأعمال التي لم تنجز.. أو التي لم تكتمل.. وهي التي فقدت الحيوية والإحساس بشخصياتها وبأمكنتها.. لأتركها تموت.. أو لأبدأ من جديد بصياغتها..

أحدث أعمالي الروائية "مصحف احمر" لم تنجز إلا بعد عدة أعمال ناقصة.. أو محاولات يمكن أن أصفها بالفاشلة.. وما أكثر الأعمال التي تموت لأسباب عدة.. أولى تلك الأسباب.. أن أنشغل عنها بأعمال قد تمتد إلى عدة أشهر ثم أعود بعدها من جديد محاولا مواصلة إنجازها.. لأجدها جافة.. فقد شخوصها حيويتهم وعلاقاتهم العضوية بي.

وعلى سبيل المثال.. حين فكرت بكتابة روايتي الأخيرة "مصحف أحمر".. كان قد تملك تفكيري معالجة الفترة الزمنية التي سبقت إنجاز الوحدة بين شطري اليمن.. بدأت بالتفكير بجمع المادة.. قرأت تاريخ اليمن المعاصر.. اطلعت على مادة إعلامية تتركز حول حكومتي عدن وصنعاء منذ إعلان تحرير الجنوب من الاحتلال الانجليز.. وكذلك منذ قيام الجمهورية في صنعاء بعد الثورة على النظام الملكي ١٩٦٢..ثم بداية الصراع بين قيادة الشطرين.... وحتى قيام الوحدة اليمنية ١٩٩٠.

كانت الفكرة مغرية بل أكثر من ذلك.. كون الموضوع لم يعالج في أي عمل روائي سابق.. كما أن تلك الفترة من تاريخ المجتمع اليمني هي من أهم الفترات تأثيرا على تاريخ ما

يعيشه اليمن اليوم.. إضافة إلى أن أحداث تلك المرحلة من أخصب الفترات.. التي دارت فيها أحداث واحتراب بين الشطرين إضافة إلى التدخلات الإقليمية في اليمن سواء من دول الجوار أو غيرها.. بحجة حماية مصالحها. أو لتثبيت مواقع أقدام لها في هذه المنطقة الحيوية من العالم.

وضعت لعملي مخططاً.. أردت أن أتجاوز المائتي صفحة.. في خمسة عشر فصلاً.. ثم بدأت في صياغة العمل..

إلا أن عدم تنظيم الوقت كان العامل الذي أوصل العلاقة بيني وما أردت إنجازه إلى طريق مسدود.. يتلخص في فقدان الإحساس باستمرار الكتابة.. حين كنت أنشغل ببعض الأعمال وأترك الكتابة لأيام.. ظل إحساسي ببهجة الكتابة يتناقص.. علاقتي بشخوص العمل تفقد بريقها.. سافرت من صنعاء حيث لا وقت لدي بسبب سطوة العمل كموظف حكومي إضافة إلى الالتزامات الاجتماعية إلى القاهرة لمدة شهرين.. وهناك أنجزت أكثر من مئة وخمسين صفحة.. وحينها نضبت أيام إجازتي دون أن أنجز كامل العمل.. عدت إلى صنعاء على أمل أن أواصل بقية صياغة ما تبقى.. لكنها انشغالات العمل.. التواصل الاجتماعي.. انقطعت لأكثر من أربعة أسابيع.. بعدها عدت للكتابة.

صدمتني المفاجأة..لقد اكتشفت أن علاقتي مع شخوص روايتي قد أضحت جافة.. بل اكتشفت أني غريب عنهم وأن صلتي بتلك الأمكنة مقطوعة.. أضحت تلك التفاصيل التي كنت انسجها دون لون.. دون رائحة.. كنت جاف المشاعر إزاء ما أنجزته في القاهرة.. قررت ترك ذلك لعدة أسابيع أخرى بعد أن عجزت عن التآلف معه.. لأعود من جديد.. لكنها المسافات تباعدت.. عندها قررت ترك تلك الصفحات..لأبدأ من جديد من أول كلمة بصياغة جديدة.. وعلاقة جديدة مع نفس العمل الروائي الذي صعب علي الاستمرار في إكمال صياغته.

لتبدأ المعاناة ومحاولة التآلف مع الشخصيات التي حاولت ابتكار الجديد منها.. وهي معاناة شديدة.. فبعد أن تآلفت مع الشخصيات في العمل الذي لم يكتمل.. ثم سقط أو مات ذلك التآلف.. وجدت نفسي في وضع لم أعهده من ذي قبل.. شخصيات سابقة تسطوا على مشاعري لتخلط الأمور مع الشخصيات الجديدة.. ليأخذ مني العمل أكثر من اثني عشر شهر صياغة.. وستة أشهر مراجعة.. ومثل ذلك استشارة بعض الأصدقاء.. وأكثر من ذلك البحث عن ناشر وإقناعه بتبني طباعة العمل الذي تجاوز ثلاثمائة وخمسين صفحة.

الأعمال غير المكتملة.. إذا قرر الكاتب العودة لصياغتها من جديد..دوما ما تمثل له نوعاً من أنواع التحدي لحظات إعادة كتابتها.. فمثلا تتداخل الشخصيات والأحداث والأماكن القادمة من العمل السابق في ذهن الكاتب.

إذا هي عدة أشهر من المعاناة.. يتحول الكاتب أثناءها من الحرية إلى حياة عبودية الكتابة اليومية.. رعب فقدان خيوط اللعبة..الابتعاد عن معايشة الشخصيات الروائية.

ولذلك نظّمت حياتي.. لا أصدقاء.. لا سهرات عائلية.. لا متابعات تلفزيونية.. لا عطل أسبوعية.. قللت تواصلي بزملاء العمل.. استبدلت أصدقائي بشخصياتي.. الأماكن التي أحب التردد عليها بأمكنة الرواية.

عبودية لذيذة يختارها الفرد بوعي ممتع.. وبقدر ما يتقيد الكاتب بسطوة الكتابة تأتي جودة العمل.. وبقدر ما يتمرد الكاتب على تلك العبودية يأتي العمل غير متماسك مشوب بالضعف.

قد لا ينطبق ما وصفته على غيري.. لكنني أرى فيما وصفته من أحاسيس.. أن الروائي خاصة عند تخطيطه لإنجاز عمل طويل.. قد يجد نفسه مضطراً إلى القبول بتغيير نمط حياته.. وأراه مضطراً إلى مصادقة شخوص روايته بل والدخول معهم في علاقات خاصة طيلة فترة إنجاز العمل.

أتحدث هنا عن علاقتي ببعض شخصيات "مصحف أحمر".. إضافة إلى بعض الأمكنة.. ومن تلك الشخصيات..

"تُبَعة" الشخصية التي ظلت تلح على الانتقال معي من عمل لم يكتمل إلى آخر حتى فرضت وجودها ضمن الشخصيات الرئيسية في "مصحف أحمر".. ليس فرضا بالاسم.. بل لتشكلها كمناضل يساري يحمل رؤى مختلفة عما هو سائد في مجتمعه.. فهو متمرد على قيم المجتمع وعاداته.. وهو بمواجهته قوى الظلم.. شخصية متنامية.. وكثيرا ما كانت تخرج عما رسمت لها من دور ليصارع الشخصية المحورية للرواية "سمبرية " التي ظل دورها في تنام مستمر.. لتفرض وجودها كشخصية تلتقي عندها كل شخصيات العمل الروائي.. وتتمحوَر حولها مجمل الأحداث.

الشخصية الأخرى التي رحلت معي من أعمال ناقصة هي.."العطوي" شخصية حملت قيم التسامح والتنوير إضافة إلى قوة الإرادة.. ظلت تلك الشخصية تتخفى بتلافيف وعيي

منذ حين أجرب منحها دوراً هنا أو توظيفها هناك.. لتنتقل من عمل لم يكتمل إلى آخر، وفي النهاية حلت في "مصحف أحمر" كشخصية مثلت الوعي بالدين والتماسك ضد قوى التسلط والاستغلال في مجتمع تقليدي يخضع لشتى أنواع التسلط والاستغلال.. شخصية من قاع المجتمع تحمل وعيا متقدما.

وهكذا هي بعض الشخصيات الثانوية.. مثل: مولانا..فاطمينا.. شخنما

الأمكنة.. هي الأخرى ظل بعضها يسكنني..من بينها ما ارتسم في وعيي منذ حين.

في "مصحف أحمر".. كانت مدينة عدن كحاضنة للثوار اليمنيين.. وكانت المناطق الوسطى المسافة الواقعة بين عدن وصنعاء هي المناطق الأكثر حضورا في تفكيري قبل كتابة العمل.. ولذلك أخذت ضمن خطتي دراسة تلك الأماكن..وزيارة المناطق الريفية والاستعانة ببعض الخرائط وكتب الرحالة.. ولم تأتِ مرحلة الصياغة إلا وكنت قد تعرفت على طرق سير وتسلل أفراد حركات التمرد بين المناطق الحدودية بين شطري اليمن.

قد يجد القارئ تفاصيل دقيقة لبعض الأودية..والمسالك الجبلية.. ومواقع دارت فيها عدة معارك بين القوى اليسارية والقوى اليمينية والتقليدية في المجتمع اليمني كالقبائل وبعض التيارات الدينية.. ووصف بعض القرى وما يحيط بها من تضاريس وعرة.. وكذلك تفاصيل كثيرة لأحياء ومنشآت في بعض المدن كصنعاء والضالع.

لقد أكسبني كل عمل لم يكتمل تجربة.. تتجلى في معايشة الشخصيات السابقة معايشة افتراضية بل أنني أشعر ببعضها وكأنني قد عرفتها منذ سنين خلت.. وأني قد عايشتها.. وكذا تلك الأمكنة الريفية التي أجزم أن روحا هي روحي قد عبرتها في أزمنة سابقة.. وعاشت في قراها وأوديتها وجبالها.. هكذا أحملها بداخلي ليس كأمكنة مفترضة بل كجزء من حياة كنت أنا قد عشتها.

مسألة أخرى أود أن أختتم بها أسطري المختصرة هذه.. وهي الاتهامات التي كثيرا ما توجه للكاتب..حيث يتهم بأن ما أنجزه ما هو إلا سيرة معدلة لحياته أو لجزء منها.. خاصة تلك الأعمال التي يعالج فيها الكاتب قضايا الحريات الشخصية.. أو التي تحمل أفكارا جريئة حول الدين أو الجنس.. ونسمع الاحتجاج من الكاتب.. وإنكاره التام لكل ما يقال ويطلق من اتهامات.. وأنا أرى بأن كل شخصيات أعمالي قد أخذت الكثير من طبائعي وعقائدي.. من

أفكاري ومشاعري.. بل أجزم أن بعضها تحكي ولو نثرات من سيرة حياتي.. فقد أتخفى خلف إحدى الشخصيات في كل عمل.. وأبوح من خلالها بأجزاء من حياتي.. قد تنطبق تلك المقولات على بعض الأعمال.. وقد لا تنطبق على معظم الأعمال.

وأسأل.. لماذا البعض ينكر.. غاضبا لذلك الهمس. ذلك فيما يتصل بمعالجات الحريات الشخصية.. وقد اتفق رفضها فيما يعرض الكاتب للخطر على حياته..كون تلك الأعمال خلق الكاتب.. وكما هي من صنعه وخياله وكما هي الشخصيات من ابتكاره.. ولا يستطيع نكران من انها تتشاطره.. ولا ينقص العمل أي عمل روائي تلك الاتهامات.

• •

من أنا كانسان؟ كائن من أقاصي جنوب القلب.. تدهشني قدرة الإنسان على ابتكار معاني الأشياء.. بما فيها الوهم.. ابتكار كل شيء حتى معبوداته.

ومبدعا.. أحاول التماهي بالتفاصيل متناهية الصغر.. وخلق وهم موازٍ للوهم الذي نعتقده بوجودنا حقيقة.. فقط وهمّا أقل قبحا مما تحمله ذواتنا.

بداياتي.. حكايات دونتني صغيرا.. ولا تزال تقبع بداخلي خجلى تتوق إلى الحرية.. وأخاف أن تبلغ جرأتي يوما فأسير عاري الروح والمشاعر أمام الملأ.

مفارقات كتاباتي.. تتكون دون وعي مني.. أثناء سيري على الورق.. وكأني نائم لا أرى ما يصنعه عقلي الباطن.. وتراني أنت حين أعبر مفازات الورق.

أسلافي.. لا أبالغ حين أقول أني لا أستطيع تحديد أسلافي.. فقط حين أقرأ عمل سردي يدهشني فأصرخ "هذا هو العمل الأمثل" ثم أقرأ التالي لأجد نفسي أصرخ من جديد بل هذا هو العمل الجدير بالاقتداء.. وهكذا تجدني أقرأ لتتجدد عندي الدهشة.. لأكتشف أن أسلافي كل من قرأت لهم وقد يأتون من جهات أربع وبلغات متعددة.. لتظل الدهشة تطاردني على مدى سنيّ حياتي.

ما قيمة التاريخ في مصحف أحمر..التاريخ الحقيقي ليس ما نقرأه كتاريخ ويدرس في المدارس والجامعات.. فمعظم ذلك يكتبه المنتصرون.. والبقية مجرد أحداث ومعارك حربية وسياسية.. فأين الحقيقة وأين حياة المجتمع من ذلك.. الروائي هو من يقترب من

قاع المجتمع.. من يؤرخ للجموع من عامة الشعب.. مثلا رواية محمد شكري "الخبز الحافي" ثلاثية نجيب محفوظ.. "مئة سنة من العزلة" وغيرها من الأعمال العظيمة خير دليل على ما أقول.

ومصحف أحمر اقتربت من ذلك الحلم.. حين لامست جراح وحرائق الأمس في اليمن.. الحرب الأهلية.. الصراع بين القبائل.. وبين التيارات الدينية والشيوعية على السلطة في اليمن.. الوحدة حين تصير كلاما براقا لا يلامس آمال وتطلعات الشعب.. الوحدة حين تكون على ورق.. بينما الإنسان مقسم وجدانيا.

لا وجود في روايتي للتاريخ المزيف والمنمق والمنتقى..كما لا يوجد تاريخ بالمعنى المتعارف عليه فيها.. أنا تخصصي تاريخ معاصر.. وأعلم الحدود بين الآداب والعلوم الاجتماعية.. ولهذا يستخدم الروائي الخيال ليقرب القارئ من التاريخ الواقع بين المتخيل وما يقال.

بي رغبة لفضح نفسي كقاص وروائي. **وأتهمها**.. بالأنانية.. ومحاولة التحايل على الواقع -الذي أعطيناه وجوده- بخلق عالم موازٍ من الحلم.. لدحض واقع هو في الحقيقة وهم نعيشه.. وأجزم بأن ما نخلقه هو الحقيقة بذاتها..وما نعيشه هو العدم.. ولا يوجد إلا بوجودنا.. ونحن من أعطاه المعنى الذي أردناه. وتلك قمة الأنانية.

أفسر دهشة المنزعجين من مصحف أحمر.. مفاهيمنا للجنس تختلف.. فالجنس حياة لذيذة وممتعة نعيشها جميعاً.. وحياة كل منا نادرة فلماذا نلبس الجمال قبح أنفسنا؟ والجنس ذات الجمال.. وذلك الانزعاج نتاج لقبح نحمله ولا نستطيع استيعاب جمال المتعة.. التي هي نحن.

والانزعاج مما جاءت به الرواية من مفهوم للدين.. ومن يدعون بأن الدين يخصهم وأن الله في صفهم.. وأن القيم حقّ لهم.. في أي زمن نعيش إن لم نؤمن بالحرية والجمال والتسامح.. ومن أن الدين هو المحبة والتعاون.. والتآلف.. وأن كل الأديان ما اتّبعها الإنسان إلا لخيره وليس لغير ذلك وهذا ما تحمله شخصيات الرواية.. ولهذا ينزعج البعض.. ناهيك عن المفاهيم المتباينة للمثلية.. والسياسة. فدعهم وسوء فهمهم للأمور.

كم عين أرى بها في مرايا مصحف أحمر.. هي عين واحدة لا أملك غيرها.. ويا ليتني أمتلك مثل البقية عينين.. لكنها مرايا الروح وأنت تعرف..أن تلك المرايا تعكس لتضاعف

على أسطحها عشرات العيون.. ولا أرى ما تراه من انتشار العيون.. لكنك كقارئ تدرك ما لا يراه الكاتب.

الجانب الأنثوي وما يسخر منه في الكاتب.. سأذهب بك بعيدا بعض الشيء.. تقول "فرجينيا وولف" بداخل كل منا نسب متفاوتة من الذكورة والأنوثة..ومتى توازنت لدى المبدع.. عندئذ ينتج عملاً أكثر اكتمالا.. وتقول "إيزابلا الليندي" هي حينما تمسك القلم.. فأنها لا تخطط مسبقا لما ستكتبه.. وهذا نقيض ما قاله باولو عن البذرة والحمل ولحظات المخاض ثم الولادة لدى الكاتب أو الكاتبة.. فايزابلا لا تعرف متى ستتوقف ومتى سيكتمل العمل الذي بدأته.. وفي روايتها باولا.. تجلس جوار سرير ابنتها المريضة وتكتب كل يوم عدة صفحات تناجي الأمل في أن يعود لباولا وعيها.. وتنتهي كتابة روايتها لحظة موت ابنتها.. حين أكتب الرواية أشعر ببذور تنفرط ذهنيا.. وفق تخطيط مسبق.. ومعلومات مسبقة عن الشخصيات والأمكنة.. ومن ثم أن أعيش عبودية مرحة تمتد من أول صدر وحتى أخر كلمة في العمل الروائي.. أن اسخر الوقت المنظم.. خلاله أخاف أن افقد خيوط اللعبة أو أن تذبل علاقتي بالشخوص.. أن أفقد حاسة الشم أو التذوق أو يقل عندي السمع.. فأنا بحاجة إلى كل أحاسيسي أثناء إنجاز العمل.. وبحاجة إلى أن يتجسد الإنسان بداخلي الإنسان الذكر والأنثى.. وإلا لكتبت بأحاسيس أحادية.. باهتة وقد يشعر القارئ بجفافها.. أو شلله النصفي.

الرواية تعني الاكتمال الفني بداخل الفرد.. وتعني التكامل الموضوعي والوجداني.

الجنس كما ذكرت لك سابقا.. حياة من الجمال والمتعة.. ونحن بداخلنا مساحات من القبح.. ولذلك تتصارع نسب القبح مع نسب الجمال بداخلنا..لنترجم ذلك إلى أعراف من التسلط والكبت.. نبرر ذلك ونلبسها جلابيب الأخلاق والقيم الدينية.. لنشفي مساحات التشوه الداخلي والقبح المتحكم فينا..إذا لماذا نحول الجنس من جمال إلى متاهات وأسئلة نبحث لها عن أجوبة.. ثم نلعب بحيل المخاتلة التي ترسَّبت فينا من عصور البداوة.. لتتناسل تلك الأسئلة مكونة سراديب مظلمة بداخلنا.

الجنس أبسط من كل ذلك فهو الحب غير المحدود وهو التسامح وهو العطاء وهو دين التكاثر والخلق.

أما **الدين**.. فهو الوجه الآخر للجنس من حيث تعظيم هذا الكائن- الإنسان- وتبجيله من خلال صياغة كل تلك الأديان التي أراد الصائغ أن يقول لنا أن كل ما هو ضد الإنسان فهو باطل ومحرم.. لكننا حوّلنا الإنسان إلى عبد بعد أن أريد له أن يكون سيداً حُراً.. وهنا تأتي الأعمال الأدبية والفنية لتعيد البوصلة إلى الاتجاه الصحيح.. وعندها يستيقظ فينا مارد التسلط والعبودية.. ويتلبس مسوح الكهان والربانيون.. وهم من ذلك براء.

والمسألة في الجنس والدين ليست يمنية أو عربية بل إنسانية وجودية.

دلالة اللون الأحمر.. كما تعرف بأن الألوان لغة.. والأحمر إحدى مفرداتها..المد الشيوعي في العالم اختار لونه الأحمر.. ونحن لنا في التاريخ العربي ما عرف بذوات الرايات الحمر.. والعباسيون كان لهم لون وكذلك الأمويون.. كذلك الهلال والصليب.. أعلام الدول بألوانها المتباينة.. كل ذلك لغة ورموز.. والنجمة الحمراء والكرافتة والمصحف.

لنا في اليمن تجربة وحياة سياسية امتزجت بألوان عدة.. فكانت التيارات والقوى اليسارية الموالية للمنظومة الاشتراكية آنذاك لها لونها.. تتقاطع مع القبيلة وكذلك مع القوى الدينية التي نتجت في أيامنا القاعدة والتيارات المتطرفة لها ألوانها. ومن الصعب أن أوجز دلالة اللون الأحمر في "مصحف أحمر" في عدة أسطر.

السرد المعاصر في اليمن.. هناك عشرات الأسماء الروائية.. منها: سمير عبد الفتاح.. عبد الناصر مجلي.. نادية الكوكباني.. علي محمد زيد.. أحمد زين.. محمد عبد الوكيل.. محمد عثمان.. وجدي الأهدل.. صالح باعامر.. ياسر عبد الباقي..محمد الخوبري.. نبيلة الزبير.. منير طلال..عبدالله عباس الإرياني..إضافة إلى عدد كبير من كتاب القصة.. منهم: زيد الفقيه.. عبد الكريم المقالح.. صالح البيضاني، هدى العطاس.. عبد الرحمان عبد الخالق.. زهرة رحمة الله... منى باشراحيل..أسماء المصري.. نجاح الشامي..صفون الشويطر وضاح اليمن.. وآخرون لا تحضرني أسماؤهم.

في اليمن ناد للقصة.. ينظم أنشطة متنوعة.. أبرزها مهرجان صنعاء للقصة والرواية والذي يقام في كل سنتين.

إلا أن هناك ظاهرة ضعف النقد في اليمن رغم وجود عشرات الأسماء النقدية إلا أنها مصابة بالكساح المزمن.. إضافة إلى عدم وجود دور نشر متخصصة للأدب ونشره وتوزيعه.. يظل المشهد الروائي اليمني في الظل رغم وجود أسماء قوية.

الصمت والكتابة.. بعد صدور كل عمل أجنح للقراءة والبحث في مراجع للعمل التالي.. بعد إكمال "مصحف أحمر".. اقتطعت من العمر سنة للقراءة.. فجمعت أحدث الإصدارات الروائية العربية والمترجمة.. وضمن برنامج قطعت شوطاً لا بأس به.. ومن ثم أخطط لدراسة الأحداث الاجتماعية والسياسية للمجتمع في مكة وفي عسير واليمن الذي كان في أزمنة سابقة كيان سياسي واحد.. وبالتحديد في القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي.. حيث أخطط لكتابة رواية تتناول الصراعات المذهبية وانعكاس ذلك على المجتمع،، ومفهوم الإنسان للدين في ذلك الزمن في اليمن.. وعلاقة اليهود اليمنيين بتلك الأحداث.. وكذلك التركيز على الحياة الفطرية التي كان يعيشها بعض الأقوام في جبال اليمن.

إذا يا سيدي أستطيع أن أقول إنني في مرحلة ما بين إتمام القراءة ومن ثم التحضير والكتابة وسأبدأ بعملي الروائي الجديد قريبا.

تلك الأسماء وما تعنيه.. مثلها مثل: عبده خال.. سميحة خريس.. محمد شكري.. الطاهر بنجلون.. رجاء عالم.. علوية صبح.. إبراهيم عبد الحميد.. وغيرهم ممن يمثلون أنهرا من نور.. وعلامات في تمجيد الإنسان.

وبأعمالهم نقترب من روح الحب والتسامح والجمال.

الخوف:
أن يموت المتن!

• أكرم مسلّم

كان ذلك في ذروة الانتفاضة الثانية (أواخر العام ٢٠٠١ ربما)، عندما شدّتني نوبة حنين إلى انتفاضة العام ١٩٨٧، فحملت حنيني أو أنه حملني من رام الله باتجاه نابلس، متجاوزاً حواجز وطرقاً التفافية اقترحها ذهن هندسي مريض. ذهبت إليه، إلى "أبو الحسن علي" أقصد.

كانت الاغتيالات باستخدام الصواريخ الذكية من "الأباتشي" في ذروتها، وصلتُ إلى مكمنه في طابق أرضي في مبنى قرب جامعة النجاح، وانوصلت بسرعة خيوط أحاديث قطعها ما يقطع الخيوط من سنن الحياة.

سألته: كيف رأيت "هواجس الإسكندر" (روايتي الأولى).

قال: أنت تعرف أحوالي، لم أقرأ المخطوطة، لكنني قرأت فصليها الأولين في مجلة "أقواس"، أحببت "أحمد الغريب" جداً. ليتك أسندت له دوراً نضالياً أو وطنياً!

قلت ممازحاً: تريد يا "شيخ" تجنيد شخصيات رواياتي، يكفي أنك ألهمتني للتجند في الانتفاضة الأولى، ثم ها نحن في انتفاضة ثانية، أظنني أجدر بدور نضالي من شخصيات رواياتي. وقطع حديثنا مرات عدة رنين هاتفه ينقل أخبار اغتيالات، كان أحدها (على ما أذكر) في محافظة جنين.

لم أكلف أحمد الغريب غير ما كلفته به، وظل "أبو الحسن" (الشهيد لاحقاً) يناضل ويكتب شعراً محكماً وساخناً، وظل صدى اقتراحه النبيل يتردد داخلي، يشدّ خيوط الذاكرة، لينسج خلفية للتأمل العميق في ثنائيات الواقع والمتن، السياسي والجمالي، الذاتي والجماعي.

لم أكلف أحمد الغريب غير ما كلفته به، لأنني اعتقدت أن الوطن أنجز كفكرة إلى حدّ كبير، وأن تشغيل الأدب طويلاً في هندسة الهوية الجماعية يخنقه ويخنق الهوية في آن، وأن "العادية" (غير البلهاء) شكل من أشكال التحدي، وإشهار ضروري للإنساني فينا.

تقبلت نبل المناضل وخياره وتمسكت برؤيتي، لكن ما اكتشفته فيما بعد أنني لم أكن ناضجاً بما يكفي لأقول له: إن ضريبة الحرية في الميدان هي من أطلق شخوصاً مثل أحمد الغريب، ليتجولوا أحراراً في فضاءات سردية آمنة، وإن ما وسّع خيارات المتن، وما أكسبه التوازن، كان النضوج بنار الاشتباك، وما ولّده الاشتباك من ثقة.

من هذا المدخل الشخصي الموتّر للأسئلة غير الجديدة في مشهدنا الثقافي والإبداعي، والمتجددة بتجدد الملابسات والنوايا أيضاً، أبدأ بنقاط قوة: فالفلسطيني معفي مما يحرمه كتابة رواية واقعية، لا عقدة ذنب تثقل عليه، أو تدفع به إلى فانتازيا لا أرض لها، هذا شأن الإسرائيلي عندما يصطدم بفظائعه الأخلاقية الكامنة في ذاكرته الجماعية المؤسِّسَة، بل ويستطيع الفلسطيني مساءلته حتى عن ما صنعه باليهودي حين اختطف أسئلته إلى مقتل كولونيالي لا يعوزه التعريف.

وكثيراً ما يكون السؤال (متى سيكتب الفلسطيني نصاً لا احتلال فيه؟) سؤالاً اتهامياً واستعلائياً، بل كيدي، بحيث يتعامى السائل عن مشكلة وجود الاحتلال على الأرض ليدين وجوده في النص، وبذا يهرب من تسجيل موقف من الجلاد، ليدلق رياءه الصقيع في وجه الضحية.

ليست الرواية محايدة إذاً، منذ رواية هرتسل "أرض قديمة- جديدة" الحاملة لاقتراح الشراكة مع "الرجل الأبيض" في حفلة "التنوير" الدامية للجنوب "المتوحش"، وصولاً إلى تجنيد بن غوريون التناخ كخارطة عسكرية توجه الهبوط الكولونيالي على جغرافيا المشهد المقدس.

لكن عبء الواقع على النص يختلف من زمن إلى آخر، وكذلك يختلف فهمه، وتختلف

مقاربته إبداعياً وفق التكوين الشخصي والجيلي، وأشياء لا يمكن الإمساك بها، وإن كان بالإمكان ملامستها.

على المستوى الشخصي، وُلد اهتمامي الفاعل بالسؤال الجماعي في الانتفاضة الأولى التي امتلكت مخيلة فتوتي، أما إبداعياً، ومن بيت قليل الكتب في قرية لا مكتبة فيها، كنت أحاول شعراً موزوناً مقفى مثل كل البدايات.

في جامعة بيرزيت، حيث درست الأدب العربي كانت بداية أخرى، وفيها وجدت نفسي أمام مشارب حرّكت الراكد فيّ، وكان هناك أيضا مَن اختصر عليّ المسافة: حسين البرغوثي.

وفي تلك الفترة أيضاً، ذهب "السياسي" مدفوعا بزمن عربي وعالمي بالغ الرداءة، إلى خيار الهبوط عن جزء من الجغرافيا السليبة، في رهان على إبقاء الوطن المعنوي على منصة التاريخ، ما عنى قفزة مهولة من بيئة حراسة حلم الوطن، إلى محددات مشروع بناء الدولة غير الموجودة بعد، واقترحت السياسة على نحو غير مباشر، وربما غير واعٍ استراتيجية انتظار ومراوحة ثقيلة على الثقافة والإبداع.

اختلفت الاجتهادات والحلول تجاه ما حدث، وكان ما عزّاني وعوّضني أمران، أولهما؛ ذلك الربيع الثقافي القصير، حيث عادت من المنفى إلى ما تبقى لنا من "جغرافيا ملموسة"، وبشخوص كثيرين، فلسطين الثقافية، الجميلة وبالغة التنوع، والمحملة بتجارب الحواضر العربية أيام عزّها؛ وثانيهما ما تطور من اشتباكات ميدانية حاولت خلخلة ما أرادته إسرائيل حالة دائمة، أذكر على نحو خاص "هبة النفق".

أصغيت عميقاً إلى ما راكمه نص المنفى، وما أستنتجه من عدم قدرة اللغة على الوقوف نائباً عن الجغرافيا، اعتماداً على البلاغة، ما لم تشحن اللغة بلا كلل بطاقة الحيوات الصغيرة والناس العاديين، وأن العدالة السياسية ليست مؤهلاً جمالياً. وتوصلت إلى أن الكتابة القادمة من الحياة -وإن كانت قاسية- أفضل وأكثر عافية من افتعال الأشياء.

تأملت البطل، فانحزت لتحريره من بلاغته لإيقاظ ممكناته، وتحريره من أعبائنا الزائدة المتمثلة بتقديسنا إياه، ذلك لإطلاق ممكناتنا نحن أيضاً، وضمان حيز لنا في المشهد.

كل هذا كان في الطريق إلى روايتي الأولى "هواجس الإسكندر".

في "هواجس الإسكندر" كان الفعل الكتابي بحدّ ذاته فعل مقاومة، مقاومة شخصية،

شيئاً يشبه إشهار الوجود المختلف المرفوض، تحديا لمنظومات جماعية تحكمها فكرة القطيع، فبنيت روايتي في سياق محاولة استبطان علاقات القوة داخل اللغة وما تختزنه من نظم هيمنة، واستبطان ثقل الجماعي على الأنا الفردية كلغة (أنا لغتي يقول محمود درويش)، وبالرواية أراد الراوي الملتبس مع المؤلف تفجير هذه السطوة برواية تحكم العالم، لكن ليس إلا لتمتلك فضيلة التخلي عن حكمه.

تلك رواية كانت بنكهة نيتشوية واضحة، كان المجد فيها للقوة، لكن ما حصنها من البطش، رهانها على الجميل، وعلى ما لا ينسى عموماً. كتبتها في بيت تصادف وقوعه في محور اشتباك ليلي بين رام الله التحتا وحي الطيرة، ورغم صوت صليات الرصاص، قررت بوعي أيضاً أن تبقى الرواية بلا احتلال كنوع من التحدي، ما اضطرني لتقييد حركة الشخوص في حدود القرية، والاكتفاء بالتأمل عمودياً في ذواتهم، و"لا وعيهم" الجماعي الريفي العميق وغير المطروق.

في "سيرة العقرب" يتقدم الضعف، لا ليبرر نفسه، بل بحثاً عن تجسيد شرعية الهشاشة وجدارتها، ووعيا باستحالة إدانة ظلم الجلاد بلا شرعنة الخوف وألم الخسارة، وبحثا عن ضمانة لتحصين الأنا المظلومة من إعادة إنتاج نقيضها، وبذا يأتي التحذير المتين على لسان الأسير المحرر: "إذا خسرت إنسانيتك لن تعود قادراً على اكتشاف اللاإنساني في الآخرين. القوة لكي لا تأكل نفسها تحتاج إلى حساسية عالية تجاه الضعف".

لكن "سيرة العقرب" أيضاً جاءت في زمن غير زمن أختها، وتحت وطأة شرط تاريخي أشد قسوة، إذ كان النص السياسي الملتبس دخل اختبار التأويل المحكوم لميزان القوى، فلم يستجب التأويل لأبسط مفردات القاموس الفلسطيني، فكان اشتباك وكان خراب وكان تخلٍّ وكانت خيبات.

عاد النص ليقف أمام مهمات غير منصفة، من نوع أن يطلب من القصيدة خلع أسنان البلدوزر، وأن يطلب من النص تبرير نفسه أمام زعيق سرديات كبرى مكتفية بمعرفتها وبذاتها وشرعياتها المنقوصة، فهل ينهار النص أم يجوح، وأية أدوات يفعّل، وماذا يجترح: السخرية؟ الاتكاء على الشخصي؟ تبديل المداخل؟ بدا كل ذلك غير كافٍ.

كتب القاص أكرم هنية في تلك الفترة في مجموعته "أسرار الدوري" قصة ذات مغزى خاص، تحكي عن قاص فلسطيني أراد أن يكتب رواية، وتحديداً رواية حب. دبّر تعارفا بين

شاب وفتاة عبر الإنترنت، أعدهما بدأب شديد ليكونا أبطالها، تركهما ليحددا موعداً للتلاقي، وفي الطريق إلى الموعد البِكر ينشد الفتى إلى تظاهرة سلمية على حاجز صردا قرب رام الله، وفيما يشبه الاحتجاج، احتجاج المؤلف ربما على القدر المربوط إلى دوامة موت، تودي رصاصة بحياة البطل، ويغرق الدم المخطوطة، ليبقى مشروع الرواية قصة قصيرة على طاولة المؤلف تنز دماً.

قلت للشاعر غسان زقطان: في "أسرار الدوري" يموت البطل، وفي "سيرة العقرب" يُسحب المكان من تحت أقدام الراوي، أما الزمان فمحشور في مسارب ضيقة خانقة يقف على مداخلها الاحتلال، فماذا تبقى من عناصر العمل الروائي؟

قال: هل تعرف؟ ما يحدث في المحصلة هو قتل للمتن.

هو ذلك، لم يمت المتن، لكن متن ما بعد الانتفاضة الثانية على نحو أوضح، ليس حزيناً فقط، إنما هو متن بالغ القلق. حيث المكان، ليس بمعناه كوطن جميل مقدس، ولا بمعناه كمساحة للعيش، إنما كشرط روائي آخذ بالاختفاء، لذلك شكى الراوي من أن مكانه ليس مساحة لتحرك الشخوص، وليس بطلاً كأقصى ما قدمته المقاربات المعاصرة، إنما شريك في العملية السردية نفسها تعطيلاً وتفعيلاً، وبفهمه كشرط مهدد وملاحق يمكننا فهم الكثير.

كانت "سيرة العقرب" إذاً رواية استبطان لهندسة المكان، ومحاولة لوضع يد القلب على بصمات الهيمنة على الجسد كتجلٍّ مكاني حي، وعلى سيكولوجيا الشخوص تشظياً وانفصامات. فالأزمة ليست أزمة مضامين بمقدار ما هي أزمة وجود، لذلك ربما صدمت الرواية الكثيرين من المسكونين بفلسطين وأوجعتهم، وكأنها كانت دخولاً عارياً إلى سؤال مصيري من بوابة "غير ثقافية" بلا استئذان من أحد أو اتكاء على نمط.

اعتقدت أن حماية المتن من الانهيار تتطلب استحضار روافع إنسانية عملاقة تشبك المشروع بامتدادات كونية عميقة، وتستدعي الطاقة الجمالية في أقصى كفاءتها نداً للبشع والدنيء.

يحتاج الفلسطينيون كل هذا لتكريس وجودهم ليس في مخيلة أنفسهم إنما في المخيلة الكونية، يحتاجون للنبش في خزانة الابن الذي لم يعد كما وعد إلى البيت، الانتباه للفراش البارد في ليل الزوجات الصغيرات الطويل، سهوب طفلة الشهيد عندما تركض مجايلتها

لترتمي في حضن أب عائد من يوم عمل، وتحديق الأسير المحرر حديثاً في مرآة لا يوفرها حمام السجن، اقتحام الجنود للبيت في الليل والخجل الطفولي من كومة الأجساد المرصوفة في غرفة واحدة على فراش فقير.

نحتاج لعدم الإسراف في تسييس وأدلجة كل هذا الحزن الشخصي، وكل هذه الخسارات، بل تطوير اللغة والشكل والحساسيات أيضاً لتتسع لها وتذهب بها، بلا ضجيج زائد، إلى البعيد.

الحال يزداد صعوبة: تآكُل المكان، وانسداد الأفق. كل هذا توّج بانقسام خطير الأبعاد والدلالات؛ فالانقسام السياسي الذي تجسد جغرافياً ومؤسساتياً، له بعد ثقافي ذو صلة بالحكاية الجماعية، بحيث يزحف الديني على المدني على نحو غير مسبوق في التجربة الفلسطينية، وصولاً إلى أشكال ممعنة في السلفية علاقتها مختلفة بفكرة الدولة، وكذا بفكرة الوطن، أشكال تترك حتى التدين المنفتح والمعتدل وراءها بعيداً.

أحياناً يشبه الواقع حفلة تنكرية يشارك فيها المكان والمؤلف والراوي والروائي والشخوص والكومبارسات وخشبة المسرح والإضاءة وحتى الديكور.

كلما استغرق في الأمر أتذكر قصة تختزل الحديث كله، وتذهب عميقاً إلى متاهة الإنسان: في أحد صباحات رام الله، وقفت على رصيف أحد الشوارع، انتظر صديقاً، وأثناء ذلك اقترب شخص لا يعرفني ولا أعرفه، وخزني من كتفي، وقال: سلّم لي على يوسف. قلت له: من يوسف؟ أشار ورائي إلى محل مغلق وأضاف: يوسف الذي هنا. ومضى. التقطت سريالية المشهد ولم أحاول أن أسال شيئاً. شخص لا يعرفك ولا تعرفه يطلب منك نقل السلام إلى شخص لا يعرفك ولا تعرفه.

منذ ستة أشهر وأنا أذهب إلى هناك، إلى الشارع ذاته، أحدّق في الباب الحديدي الثقيل والمغلق (وعليه رسم رديء لقلب حب باللون العشبي، وخمسة ملصقات مهترئة بالكاد تظهر عليها كلمات من نوع احتلال وفلتان والعهد هو العهد)، أذهب إلى هناك لأسلم على يوسف، أو لأتأكد من وجوده، وأسال: أين هو يوسف يا ترى ولماذا لا يجيء، وما الذي حلّ به، هل هو محبوس في المحل، أم أنه غير موجود إلا في مخيلة أطلقت له العنان؟!!.

عن الهاجس ونواته!

• إبراهيم صموئيل

رغم نشأتي في وسط يحضّ على الاهتمام بالشأن العام، والسياسي المباشر، وعلى الانشغال بالأفكار والمعاني والدلالات والموضوعات ذات الوزن الثقيل، وكذا بالموقف من، والدفاع عن، والصمود إزاء، دافعاً إياي كي أرى ما عبّر عنه محمود أمين العالم من أن الإنسان موقف... إلا أنني في أعماقي، داخل صندوقي الأسود، كنت منغمساً في تدبّر شياطين الكتابة التي تتقافز حولي، مبحلقة بي، ومادَّة إليَّ ألسنتها الحمراء الطويلة، في تحدٍّ سافرٍ: "هاتِ أرنا كيف ستكتب هواكَ التوّاق وشغفك المفرد: القصة القصيرة؟!".

في الردِّ العملي عليه كان سؤالاً بالغاً في صعوبته. فمن: "هاتِ، أرنا.." بدت لي صعوبة الكتابة شاهقةً. لا الموضوعات كانت تنقصني، ولا التجارب، ولا الرؤية... الكتابة في ذاتها، والكتابة في ازدحام الكتابات، هي لبُّ الهاجس ونواته.

في ظل هذا الهاجس أودعت توقيَ إلى الكتابة الانتظارَ عشرين عاماً، منذ أن نُشرت قصتي البكر "الثوب الجديد" العام ١٩٦٨ وحتى ظهور مجموعتي الأولى: "رائحة الخطو الثقيل" العام ١٩٨٨. وعلى امتداد السنوات هذه، بل وحتى الساعة التي أتحدث فيها أمامكم، ما شغلني سوى شاغل رئيس: كيف أكتب القصة القصيرة؟ وفي ظل هذا الهاجس رحت أسائل نفسي: كيف تراك ستقرع بياض الصفحة الأولى، وبأية كلمات تُبادئ قصتك لحظة تهلّ؟ ثم كيف ستخطو إلى بهو المساحات التالية، صفحة بعد صفحة، لتخطَّ عليها أناك الحلم، أناك القصّ، وأناك السرد، من دون أن تستهويك الجلسة فتسهو عن ثرثرتك ولغوك، أو تقلق من

مرور الوقت فتجفو وتشحّ؟ كيف لك أن تنهض بعمارتها، وأية خيوط ستختار لنسيجها، وما السبيل لإقامة الإلفة بين جملها والتنادم بين مفرداتها على مائدة القصِّ، وكيف ستحاول تحقيق الاقتصاد في الشريط اللغوي كي يمشي، ما أمكنه، على صراط المعادلة الصعبة بين هاويتيّ: الإسراف والتقتير، القاتلتين؟

وإلى ذلك، وبجهد خاص أضيفه، سعيت وأسعى إلى البحث في الطرائق المختلفة لافتتاحها كي تغري، بلا ابتذال، القارئَ لزيارتها، حيث تمدُّ حبل الكلام معه خلال دقائق معدودات من دون أن يشغله عن حديثها شاغل، ثم كيف تنهض القصة مع قارئها لتودّعه في خاتمة الزيارة بعد أن حاولتْ وشمه، ما أمكنها، بأجوائها كي يغادرها وقد تحوّل إلى حكّاء أو قاصّ يحكي ويقصّ لنفسه ما ضاق الوقت عنه، أو ما تقترحه الحياة خارج القصّ، على الورق.

على هذه الصخرة، كما بنى السيد المسيح كنيسته، أبني قصتي.

وفي الحقيقة، لم أنظر يوماً إلى هواجسي هذه على أنها من باب البداهات في الكتابات الأدبية الأولى سرعان ما تُرمى خلف الظهر بعد التمرّس أو نيل الشهرة، وإنما هي في الصلب من كياني والبؤرة من قلق روحي إلى اليوم، فما حملت أوراقي وجلست إلى مكتبي إلا ووجدت تلك الهواجس مفروشة أمامي كحالها في داخلي. بل إنني أصارحكم أكثر فأقول: ما من قصة حملتُ جنينَها (حتى تلك التي تتخمر الآن في أدراج مكتبي) إلا وكان القلق داخلي يشبه قلق المسافة القصيرة بين الزنزانة وحدِّ المقصلة! ولكن.. لماذا أهوِّل هذا التهويل كله؟! في الواقع، لا أهوِّل ولا أهوِّن. فقط أبوح وأروي ما جرّبتُ به القصة، وما جرّبتني به من دون أن أغفل عن أن حالاً كهذه ستجعلني مقلاًّ في الكتابة، وستحرض الأصدقاء المحبين لما كتبت لحثّي على الكتابة مزيداً، في حين سأجد نفسي، جراء حثّهم وبهجتهم، عائداً إلى المربع الأول - على حدِّ التعبير السياسي - كي أحاذر مزيداً وأجوّد ما استطعت خشية التفريط بما عاهدت نفسي عليه في كتابة القصة، وخشية السقوط في منزلق التسرع والاستسهال كحال عددٍ لا تخفى أسماؤهم عنّا جميعاً!.

في عزلة المحاولة التي رحت أرعى خلالها الكتابةَ، دهمني - بالطبع - لأكثر من مرة التساؤل المحذِّر: ولكن... ألا تخشى من التضحية بدفق الفكرة، وإشراق الموضوع، وفيض الرؤية، وطلاقة السرد والكلام، ودفء اللمسة... على مذبح تلك الرقابة الفنية الصارمة،

والتَّنبه العقلي، والموازنة الإرادية.. إلى آخر ما يندرج تحت العنوان القديم الجديد: صناعة الأدب؟!.

في حالتي الشخصية - ولا أُعمم - لم تقتل العنايةُ العفويةَ، ولا ضيّق الشغل الفني فضاء الرؤية، ولا كتم التنبّه العقلي انبثاق الصوت وتدفّقه. الأمر أشبه بالحمل عند المرأة. حين تهبني الحياة جنينَ قصة، فإن عنايتي ورقابتي وغذائي ومحاذراتي، طوال الأشهر التسعة، لا تغيّر جنسَ الوليد ولا شخصيته ولا طباعه ولا ملامحه ولا خفّة ظله أو ثقل ظله... سيكون هو هو، وسيظهر وفق تكوينه الجيني الأساسي، بل وحتى بعد ولادته وظهوره فإنني لا أقدمه للآخرين كما انبثق، وبما انبثق، لأنَّ كتابات كهذه ربما كانت تصلح لطبيب نفسي يدرس أحوال مريضه المختلفة، أو يتفحّص خفايا أعماقه، ويكشف عن مشكلاته وعقده الداخلية... لكنَّها لا تصلح إطلاقاً، لقراء من مختلف المشارب والمستويات لا يقل العديد منهم عن الكاتب ثقافة وحساسية وتجارب حياة.

وإذ أولي قصصي الاهتمام والعناية والشغل الدؤوب، فإنني أكون بذلك كمن يجوب أرضاً خضراء فسيحة كي يقطف الأزهار لحبيبته، موجزاً ومكثّفاً في ألوانها وتجاوراتها وهيئتها ما يضجّ في داخله من العشق لها، والوله بها. ويقيني أن ما يجعل الكاتبَ قاصّاً هو قصُّه، والروائي روايته، والفنان تشكيله، والممثل أداؤه، والمخرج عينه... وإلا، إن لم يكن ذلك كذلك، فكل مجرّب في الحياة حكّاء، وكل حائز ألوان فنان، وكل مالك أحجار بنَّاءٌ!!

وبعدُ..

فإنني كثيراً ما سألت نفسي: ولمَ قام العشق بيني وبين هذا المخلوق الأدبي دون الرواية أو الشعر أو المسرح؟ ما الذي شدّني إلى القصة القصيرة بالذات، وماذا يغريني فيها إلى الآن مع أن البعض يدّعون موتها وأن العالم - ونحن في جملته - يبدّل من مرحلة إلى أخرى ديوانَه الأثير وجنسه الأدبي الشائع؟ لا أدري تماماً. أغلب الظن أن تكون حياتي نفسها، أو ربما تكويني الداخلي الذي طالما هفا ويهفو لا إلى المصافحة بين الناس بل إلى درجة شدِّ الأكفّ وحرارتها. لا إلى المأساة التي تُروى بالكلام، بل إلى خبو العينين واختلاجات الوجه وارتجاف الأصابع. لكأنما أترصد اللحظة الراعبة لانبثاق الحوت من جوف المحيط، ساهياً عن المياه الشاسعة والجسد الضخم. أنشدُّ إلى برهة الانقضاض ووهلة اشتباك اللحظتين، المندفعة والهاربة، بين نمر وغزال. تستحوذ عليَّ آهة الألم النادّة رغماً، لا وقائع ورواية تفاصيل ذلك

الألم. تسرقني شهقة فرح، أو وقع مباغتة، أو عثرة، أو زلّة بوح.. إذ تكشف لديَّ عن المخبوء المخزون في قاع الأرواح الآدمية، بما لا يحققه، ربما، سردٌ طويل وشرحٌ مفصَّل.

ألما سبق تراني عشقت هذا المخلوق النبيل والصعب؟ لا أدري. فنحن نقع في الحب، الحلال أو الحرام على حدٍّ سواء، ثم نجد أنفسنا لائبين مفتّشين عن أسباب وذرائع تقنع العقول التي تسأل، أو المُحرِّمين الذين يلومون، وواقع الحال أنّا، نحن أنفسنا، لا نعرف!!.

المقاومة معيار لكّل كتابة إنسانيّة

• رشاد أبوشاور

الحضور الكرام:

اسمحوا لي أن أتقدّم بالشكر لرابطة الكتّاب الأردنيين على دعوتي للمشاركة في ملتقى السرد الثاني، دورة مؤنس الرزاز، الذي أحيي ذكراه، صديقا ومبدعا كبيرا.

واسمحوا لي أن أحيي الروائي العربي الكبير الأستاذ حنا مينة، الذي أسهم إسهاما كبيرا في إعلاء مداميك الرواية العربيّة، وألهم وعلّم الكثيرين، والذي هو موضع تكريم الرابطة في هذا الملتقى.

الحضور الكرام: تأملت كلمتي العنوان لهذه الجلسة: السرد والمقاومة، فأصبت بالحيرة، وعجزت عن تحديد المقصود من هذا العنوان، رغم أن بعض الأصدقاء رأوا أن الكلام فيه ميسور وسهل خاصة لمن عاش حياته مقاوما، وتنقّل من بلد إلى بلد، وشارك في معارك رهيبة.

مبعث حيرتي أن (السرد والمقاومة) يحيلنا إلى مصطلح (أدب المقاومة)، وهو المصطلح الذي لا أدري مدى البراءة في إطلاقه وتعميمه.

قبل أن تنطلق المقاومة، وتتصاعد بعد هزيمة حزيران ٦٧ كنت أنا وأبناء جيلي نتهيّأ للكتابة، فداهمتنا الهزيمة، والشتات، والرحيل من جديد، وكنّا نمني الأنفس بالعودة وتجاوز نكبة ١٩٤٨.

هنا لا بدّ أن يتبادر إلى الأذهان سؤال، حسب العنوان المقترح: ما السرد الذي كان أبناء جيلي سيبدعونه لو لم تصعقنا وتشردنا هزيمة حزيران؟!

نحن اخترنا أن نكون كتّابا، أو ساردين، قصاصين وروائيين، ولا يغيب عن البال أننا ننتمي لجزء من الأمة العربيّة هو الشعب الفلسطيني، وهذا الشعب له خصوصيّة، وهي أنه المنكوب مباشرةً، وجزء كبير من وطنه محتّل، وأنه مشتت، مشرّد داخل وطنه، وخارجه في المنافي القريبة والبعيدة.

الكتّاب الذين سبقونا، لم يكونوا متشابهين، رغم أنهم ينتمون إلى نفس الشعب، وعاشوا نفس ظروف النكبة، ويكتبون بلغة عربيّة واحدة.

ونحن الجيل الطالع بعدهم، يقرأ سردهم، وسرد الروائيين والقصاصين العرب، ويهجس كل واحد بكتابة تختلف، ويعد بأنه سيضيف ما لم يضفه من سبقوا جيلنا، وهذا يدلل على التمايز، والاختلاف، وتباين المنطلقات، والتطلعات، بحسب الوعي، والموهبة، والطموح.

لم نكن نقترح على أنفسنا تقديم سرد يمكن إطلاق صفة محددة عليه، لا أدب شتات، ولا أدب مقاومة، ولا أدب ثورة.

آمن كثيرون منّا بأن الكتابة لا شفاعة لها سوى الإبداع، وتقديم ما هو مختلف، ومغاير، وجديد، و..نابع من التجربة، والمعايشة.

جئنا إلى الدنيا، فوجدنا أننا بلا وطن، وبلا شروط إنسانية عادلة، أننا نجوع ونعرى، ونتشرّد، وتمتهن كرامتنا شعبا وأفرادا، فبدأت رحلة الأسئلة والغضب، والقهر، و..الوعي.

الكتابة كانت خيارا، بها نحقق إنسانيتا، ننتصر على منفانا، وامتهان كرامتنا، وهكذا فالمقاومة بدأت بالوعي والرفض.

بعد رحلة مع الكتابة، وقبلها، وأثناءها، يمكنني القول بأن المقاومة تتحقق في كل كتابة إنسانية رفيعة المستوى، تستلهم كرامة الإنسان، وحقّه في الحياة بحريّة وكرامة.

الكتابة المقاومة لا ترتبط كما يظّن بالمقاومة المسلحة، بالثورة، بالانتفاضة، لأنها ليست مرحلة عابرة، مهما امتدت، فالأدب، والإبداع بعامة، لا يرتبط بمرحلة، لأنه يزول ويندثر مع المرحلة التي يرتبط بها.

بدأت مقاومة شعبنا منذ بدأ تهديد المشروع الصهيوني، والاحتلال البريطاني، وتصاعدت من بعد إلى أن وقع بعضه تحت الاحتلال، ورمي ببعضه خارج قراه ومدنه، حقوله، ومزارعه، ليعيش تحت الخيام، فتشبث بحقّه في العودة إلى وطنه، ولقن أطفاله أسماء الأماكن، وتفاصيل تضاريس الأرض، وهكذا وظّفت الذاكرة لتكون وعاءً للمعرفة، وحفظ الوطن من الاندثار، والتغيير، وباتت طريق الفلسطيني للعودة، فمعها، وبها، يعيش وطنه فيه، ولا يفارق وطنه روحه وعقله.

تلك كانت مقاومة، فالمقاومة رفض للانصياع، والخنوع، وتحد لعدوان القوّة الغاشمة، واستنهاض لكّل الطاقات الإنسانية الكامنة.

المقاومة ليست بندقية، فالبندقيّة وسيلة، وهي تكتسب دورها مّمن يحملها، إنها الإنسان الذي يتأبّى على الهزيمة.

أذكر أنني في مخيّم (الدهيشة) قرب بيت لحم، في طفولتي الشقيّة، شاهدت انفجار غضب أهلنا، عندما خرجوا ذات يوم شتائي موحل، تطايرت فيه الخيام، وانخلعت أوتادها من عصف الرياح، وقطعوا طريق الخليل بيت لحم، وجعلوا يرمون ما تبقّى من خيام بالحجارة، بينما الأجساد ترتجف.

اندفعنا من خيام المدرسة وانضممنا للغاضبين، وانخرطنا في رمي كل شيء بالحجارة، صارخين: بدنا نروّح عبلادنا..(نريد العودة إلى وطننا).

تلك كانت مقاومة!

وعندما شاركنا بقروش قليلة، جمعها منّا الأستاذ عدلي عرفات- يرحمه الله..فقد مات شابا - وأحضر لنا مقابلها روايات من مكتبة في القدس، حضّنا على قراءتها، فتلك كانت مقاومة.

لو لم تقع هزيمة حزيران، وتنطلق المقاومة، لكتبنا سرداً مقاوماً سابقاً على زمن المقاومة المسلحة.

هذا ما فعله غسان كنفاني، وسميرة عزّام، وجبرا إبراهيم جبرا، و..ما كتبناه في بداياتنا، قبل أن تحّل بالعرب هزيمة حزيران التي انعكست على الكتابة الروائيّة والقصصيّة، والشعر، والفنون.

الأدب الإنساني، بكّل اللغات، الذي اطلعنا عليه، عاش وعبر المراحل،ليس لأنه مجد ثورة ما، أو حربا عادلة، ولكن لأنه قدّم لنا الإنسان بأعماقه الغنية، بلوعته، وحرقة الأسئلة التي أرّقته، بحبّه للخير، والجمال، والعدل، وتضحيته من أجلها، بعظمة ما يميّزه من قيم ومثل.

رفض القبح مقاومة.

رفض الظلم مقاومة.

رفض قهر الإنسان وإهانته..مقاومة.

حتى أوضح الالتباس فإنني أتساءل: هل غسان كنفاني، وجبرا إبراهيم جبرا، وسميرة عزّام، كتّاب مقاومة؟ إنهم روائيون، ساردون، وقصّاصون، وهذا ينطبق على ساردي الجيل التالي، ومن جاء بعدهم أيضا...

إن هؤلاء الكتاب قد أبدعوا روايات وقصصا تعيش معنا، ويقرأها القراء العرب، لأنها سرد روائي وقصصي فنّي مفعم بالإنسانيّة، ولأنها أكبر من كل تصنيف.

ونحن ننخرط في التجربة، ونحن نواجه الموت، وننتقل من مجزرة إلى مجزرة لم نكن نخاطب مشاعر القارئ العربي ملتمسين منه الشفقة، والتعاطف السطحي، بل كنّا، وما زلنا، نسعى لنقل المعاناة، والتجربة، بما يديمها كفّن، وهذا هو الفرق بين الريبورتاج والسرد الروائي والقصصي، بين المقالة الصحفيّة والفّن الذي يبقى ويعيش لأنه يقدّم للقرّاء متعة معرفيّة.

الروائي ـــ السارد، لا بدّ أن يستفيد من التجربة، ففي الحصار تكتشف نفسيّات الناس، شجاعتهم، وجبنهم، وغيريتهم، وصلابتهم، وفي الرحيل في البحر لا بدّ أن تجترح أسلوبا يحمل هذه التجربة الجديدة والنادرة والرهيبة لمئات الأشخاص الذين ينحشرون في حيّز ضيق، هو سفينة تبحر من ميناء بيروت إل ميناء بنزرت، على مدى سبعة أيّام، حاملة فلسطينيين بينهم تناقضات، ومستويات ثقافية، وأخلاقيّة، تجعلهم متنافرين سلوكا، بحيث يتبدّى أنه ليس كل من يحمل بندقية مقاوما، فالمقاومة وعي، وثقافة،وسلوك، ولهذا اشتبك الروائي مع من زيّفوا الوعي، فكتب ناقدا، فاضحا، وهذا مقاومة، وكما ترون فالمقاومة ليست محصورة بمواجهة العدو الخارجي!

في الإنجيل قول غني المعنى: ولا تدخلنا في تجربة، ونجنا من الشرير...

ونحن دخلنا التجربة، ونحاول أن ننجو من الشرير، والكتابة فعل مكلف وليست ترفا وتزجية وقت وتسلية أو بطرا ذهنيا. إنها فعل يمنح الروح القوّة والجلد، يحصنها، ويمدها بأسباب الصمود.

الحضور الكرام: ليس من قبيل الشكوى، فقد كبرنا على التماس التعاطف مبكرا، ولكن لتبيان مدى الكسل، والنوايا السيئة، والنفاق أيضا، على حساب إبداعاتنا، فإنني ألفت إلى أن السرد الفلسطيني يتّم تجاهله عمدا، رغم أنه يرود أمكنة بعيدة، ويمضي في طرق قل ارتيادها، منذ الروّاد إلى يومنا هذا.

سرد مقاوم، أو أدب مقاومة، ورواية فلسطينيّة، وأدب فلسطيني، هذه مصطلحات مضللة، فالكتابة الفلسطينيّة ليست واحدة، ليست زيّا موحدا، فجبرا ليس غسان، وسميرة عزّام ليست شبيهة لأحد، بروحها، بتقنياتها، بعالمها القصصي...

اختلاف التجارب، والثقافة، والموهبة، والوعي، والانتماء، شكّلت كتابنا، وكاتباتنا، وسيبقى الأمر هكذا دائما، وهذا هو الأمر الطبيعي.

الرواية الفلسطينيّة، السرد الفلسطيني رافد من روافد السرد العربي، يغنيه بخصوصيته، وهذا لا ينفي خصوصية الفروع والروافد العربيّة المحليّة...

الانخراط في التجربة، في المقاومة، في الحرب، في المعارك، هذا أضاف لبعض مبدعينا، وطرح عليهم تحدّ يتناسب مع خصوصية تجاربهم، ولذا قرأنا، وسوف نقرأ سردا جديدا، يضيف، ويغني السرد العربي.

الحضور الكرام: قرأت قبل سنوات ما كتبه تروتسكي ردّا على من كانوا ينظّرون لكتابة أدب بروليتاري: لا يوجد أدب بروليتاري، لأن البروليتاريا طبقة، والطبقة ستزول، ومعها سيزول الأدب الذي يكتب لها. قصد تروتسكي أن الأدب هو الأدب، وهو الذي يكتب انطلاقا من إنسانية الإنسان، ويبقى للأجيال.

هل أضفنا لسردنا العربي؟ هذا السؤال لا جواب له عندي، ولكنني أعرف بالمعايشة أن هذا هو بعض هاجس كثير من المبدعين الفلسطينيين الذين سبقونا، ومن جايلتهم ورافقتهم، ومن أسمع وقع أقدامهم وهم يتقدمون، ونقرات أصابعهم على مفاتيح الكيبوردات، كونهم يعيشون في زمن متقدم تقنيا، ومعه يعانون من تقدم أدوات القتل، والإبادة، والدمار..

وبالمواجهة يبدعون سردا إنسانيا لن تتمكن تكنولوجيا الموت، والحصار، والدمار من إيقاف تطوره، فهذا الإبداع يولد من معاناة إنسانية، ومن قلق فنّي، وسعي جدّي لتقديم ما هو جديد.

السرد المقاوم، بخصوصياته المحليّة، هو سرد الإنسانية المتآخية، الرحبة، وإلاّ لماذا نعجب بماركيز، وساراماغو، وغسان كنفاني، وحنا مينة، في نفس الوقت؟

قبل أيّام رحل الكاتب البرتغالي التقدمي العالمي خوسيه ساراماغو، وتصادف أنني كنت أقرأ روايته(العمى) التي تحكي عن تفشّي مرض العمى، عن سلوك الناس أثناء انتشار الوباء،عن دور السلطة الوحشي في قمع من عموا بدلاً من مساعدتهم وتقديم العون لهم، وعن زوجة الطبيب التي بقيت مبصرة، فسخّرت عينيها لخدمة من فقدوا حاسة البصر...

اسمحوا لي أن أنبّه إلى أن زوجة الطبيب تنبهنا إلى دور الكاتب في بلدان يعمى مواطنوها، بحيث يفقدون آدميتهم، وشروط إنسانيتهم...

ولأنني معني بدور الكاتب في بلادنا العربيّة، فإن ذهني يذهب إلى رواية صغيرة لم تفقد قيمتها بانتهاء الحرب العالميّة الثانية، وتحرير باريس من الاحتلال النازي، وهي (صمت البحر)، التي نتعرّف فيها إلى فتاة فرنسية وجدّها، أثناء احتلال باريس، وقد أخذ يتردد على بيتهما ضابط ألماني اكتشف وجود مكتبة تضّم روائع الأدب والفكر الفرنسي، فانبهر، وأبدى إعجابه، ولكن الفتاة والعجوز لم يتبادلا معه الحديث، لأنه محتّل.

تلك الرواية الصغيرة، ترّد على بعض كتّابنا، وسياسيينا العرب-مروجي العمى- الذين يستخدمون مصطلح (الآخر) لمحاورة المُحتّل، والتطبيع معه، وتسويغ التنازل له عن الوطن!

المقاومة ليس لها شكل محدد، أو وسيلة واحدة، فهي بلا ضفاف، والإنسان يبدع أساليب مقاومته بما يناسب أحواله، وهو في كل الأحوال والظروف يردد سرا وعلنا: يمكن سحق رأسي، ولكن لا يمكن سحق أفكاري، وتجريدي من كرامتي. أنا إنسان، وبرهاني أنني لا يمكن أن أهزم، وانتصاري يتحقق بعدم استسلامي..أليست هذه ملحمة (سانتياغو) العجوز الكوبي في رواية (الشيخ والبحر) لهمينغواي؟ أليست هذه هي المقاومة التي تجوهر إنسانية الإنسان؟!

المقاومة يا أصدقائي هي ملحمة البشرية من الغابة إلى الصعود للفضاء،إنها تمجيد لإنسانية الإنسان، ونحن الكتاب نسردها بكل اللغات، ومنها لغتنا العربية، التي بها نكرّم ذكرى مبدع رحل: مؤنس الرزّاز، ومبدع كبير يحيا معنا، تعلمنا منه، وسيتعلّم منه مبدعون قادمون: حنّا مينة

شكرا لكم جميعا.

الطبيعة والجدة.. والنصوص

• حسن حميد

أعترف،

بكل البساطة والوضوح،

أنني لولا عشقي للأدب لما كتبت نصاً واحداً من نصوص القصة القصيرة، ولما قرأت نصاً واحداً من نصوصها أيضاً، فما شيء في هذا الدنيا له قيمة حقيقية إن لم تمسه روح العشق، أو قل إن لم تماشيه نورانية الروح المصابة بعطش العشق. لا شيء يربط الطبيعة بالجمال سوى العشق، ولا معنى في عناق الأمهات لأبنائهن سوى العشق، ولا سرد في قصص الحب الخالدات سوى العشق، ولا شيء تضمره التضحيات سوى العشق، ولا أسطر في الكتابات الباقيات حفظاً في إناء الزمن سواه. وما الرضا، والنجاح، والتعب الجميل، والمساهرات الطوال، والأسئلة الثقال، والتشوف البعيد، والانتظارات العواصي، والاشتقاقات البكر.. سوى تحويمات حول العشق.. كي يصيبها بمسه النوراني.. من أجل أن تبدو وتتجلى.

أمران اثنان أخذاني إلى سحر الحكاية.. هما الطبيعة، وجدتي.. كلاهما احتضن روحي، واحدة في النهار.. أخذتني إليها راعياً صغيراً، له عصا طويلة، وقدمان حافيتان، وثوب طويل متهدل.. وتمتماتٌ لا تصير كلاماً، ورؤى لا تصير تعبيراً؛ في النهار، وفي حضن الطبيعة، لم يكن لي من الأصدقاء والأتراب سوى الغدران، والزهور البرية، وأشجار الطيون، والغار، والسدر، والطيور على اختلاف حجومها وأشكالها وأنواعها.. ولا مؤنس لي سوى أجراس الخراف الصغيرة التي طوقت رقابها.. تحت إلحاح مني على جدتي الناهرة لي.. كي تزين

رقابها.. ليس من أجل سماع صلصلة الأجرس الطروب، أبداً، وإنما من أجل أن أعرف إلى أين تقودها أقدامها.. الآن أتذكر جيداً، بأن الخراف لم تكن وحدها هي التي ترعى النباتات، وتشرب من السواقي ومجاري الغدران.. وإنما كنت، أنا الراعي الصغير، شأني شأن كل الرعاة، أفعل فعلها، فآكل مما أعطته الأرض، وأشرب من شرابها.. ولم يكن توءمي في نهاراتي ووحدتي سوى خيالي.. الذي يجول بين الخضرة، والأشجار، ورجوم الحجارة، والسواقي، والمنفسح الوسيع لحقول الذرة.. به أذهب إلى البعيد فأغيب وأحلق، وبه أعود.

تلك النهارات هي التي عبّأت روحي بثنائيات الطبيعة، بتلك المجاورات المتناقضة، ما بين الماء والصخور، والأعشاب الطرية الناعمة وأجمات الشوك،و الأزهار البرية ساحرة الألوان والتربة شديدة السواد، والبطم الطري لذيذ الحلاوة السَّائل من جذع خشبي شديدة الصلادة، والأشواك المخيفة التي تزاحم درباً نحيلاً ترابه حناء أو زعفران.

تلك، أعني الطبيعة، كانت الأولى، أما الثانية فهي جدتي التي أخذتني من أبويَّ، وإخوتي وأخواتي، من صخب البيت وضجته العالية كي أكون لها يداً حاطبة، وعيناً رائية، وقدماً ساعية، وسميراً متطلباً في ليالي الشتاء الطوال...

الآن، أستعيد ما كان، فأرى مشهد أقراص الجلة الجافة الدانية بالإكراه من موقدة النار... والماضية تباعاً واحداً واحداً إلى لهب الموقدة.. كي تنضج رؤوس البصل، وحبات البطاطا، وكي يغلي ماء (الكشكول) التنكي فوقها.. فيظل ساخناً، أو قل دافئاً، حين تأتيه جدتي عند الفجر طلباً للوضوء، وأستعيد كراهيتي لذلك النعاس الذي يسقط على جدتي مع سقوط الليل، فأهزها كي لا تنام، أو تميل نحو الموقدة.. كي تظل على سردها.. وقد أوقفت الشاطر حسن وحيداً أمام الغول الخرافية!

لم يكن الليل عندي، وأنا الطفل، سوى الحكاية، ولا تعريف له ولا بهجة سوى أنه حكاية، وما من حكاء لي سوى جدتي في ليلي الطويل المحتشد اكتظاظاً بالضباع، والجان، والعفاريت، وأولاد الماء، وأرواح الموتى المحوّمة في الفناء الرحب كي تسلّم على من تركتهم في الدنيا.. فالذبابة، والعنكبوت، والفراشة، والدودة، والنمال الصغيرة.. كلها، في عرف جدتي، وعرفي أيضاً.. ليست سوى أرواح للميتين الذين ينتظرون الليل بفارغ الصبر.. كي يأتوا إلى القرى، والبيوت.. من أجل السلام على من تركوهم خلفهم في الدنيا.. كي يسألوا عن الصغار والكبار.. أرواح ترانا ولا نراها!!.

في هذين الأقنومين، أو قل لدى هذين الكائنين الطريين.. الطبيعة، وجدتي.. عشت، ووعيت، ورأيت. وما الكتابة التي عرفتها وهماً أو صدقاً، سوى هذين الكائنين الطريين، الطبيعة، والجدة، الطبيعة بوصفها المرآة المحتشدة بكل ما يخطر وما لا يخطر على البال، والجدة بوصفها مدونة السرد المحتشدة بكل ما يخطر وما لا يخطر على البال أيضاً.

خذ الطبيعة وأنظر في ثنائياتها، وتلك المجاورات المتضادة، بين سواد وبياض، وخشونة وطراوة، ويباس وخصب، ودنو وابتعاد، وقرب وجفاء، وجمال وقبح، وعلو وانخفاض، واتساع وضيق، ولدونة وصلادة، وواقع وخيال، وجموح وبلادة، وهبوب وسكون، واشتعال وانطفاء، وثبات وانديـاح، وحياة وموت.. خذ مشهداً واحداً لبعير فتكت به وحوش الليل ولم تأتِ على التهامه في ليلة واحدة.. خذه وهو في مشهديتة النهارية.. وانظر إلى ما يحيط به من حيوانات وطيور، ثم انظر بعينك الثانية إلى الأحزان التي عرشت فوق البيت الذي افتقده.. ترَ دوالي فرح وبهجة هنا، ودوالي حزن وأسى هناك.. وشتان ما بين هنا وهناك..

ثم خذ مشهداً آخر لنسوة غافلن النهار، والناس، فاختلين بغدير.. وانظر إلى الجماليات التي يسيلها المكان، حتى ليغدو من الصعب، والصعب جداً، أن تقول إن أجساد النساء ليست هي الماء الزلال.. ثم انظر بعينك الثانية إلى الأدوار التي توازعتها النساء كي يصير الغدير كائناً سرياً منفتحاً على أجساد النساء التي ليست هي سوى كائنات سرية أيضاً..

وامش في دروب الطبيعة، وتعلم من أسرارها ومجاوراتها.. هنا التفاتة أشجار حانية فوق مرج عشبي.. يشبه البساط، التفاتة حانية كأنها قوس شجرية رسمتها يد الهواء.. وليس فوق المرج العشبي من أحد سوى عاشقين اثنين يكاد البصر لا يمايز أحدهما من الآخر.. وقد استدارت بهما اللهفة الكاملة.. وهنا مسيل ماء لا يكف عن الجريان والركض نحو شجرة بطم.. تقف وحيدة قرب درب ناحل.. مكافأة لها لأنها ترخي ظلها للعابرين نهاراً، وتتغطى به ليلاً حين تنام.. وهناك طيور تحوّم فزعة فوق عش فراخ طالها ثعبان فراح يزدرها واحداً واحداً، على وقع زقزقة فاجعة؛ كلا الطرفين، الثعبان والطيور، لا يعي أحدهما حال الآخر، ولا يدرك ما بها.. وهناك في البعيد، قطيع غنم فرش المكان الوسيع بالصوف الأبيض النداه.. وإلى جواره في فيء الشجرة المفردة راع يماشي نايه بالأحزان الوارفة وقد كواه الشوق لمريم صاحبة الدامر خمري اللون.. بينما في الطرف البعيد من القطيع.. ذئب ثبت بين قائمتيه نعجة.. أخرسها الخوف.. فراح يقطّع دهنها على عجل.. ولا برق ولا لمعان حولهما سوى برق

أنياب الذئب الحادة، ولمعان عيني النعجة الوامضتين لعل الراعي الحزين يطوي أشجانه لحظةً.. فيتفقدها قبل التهامها الأخير..

وتعال، عش حياة الجدة، وانظر فيها، تجد أنها خزانة التاريخ، ورزنامة الوقت، ومدونة الحكاية، والكتاب الثمين لاجتماع الناس وهم في تقلباتهم البادية والمضمرة؛ اقترب من الجدة أكثر، اجعل رأسك في صدرها تماماً.. واطل المكث، وتروَّ.. ثم عد وتفطن لجمال حكاياتها، وانتبه للحدود، والمقاطع، والنهايات، وواقف الخاتمة.. ستجد، على الرغم من التكرار، أنها مثل الطيور لا تمشي في درب واحد كي لا تقع في الكمين، وليس الكمين في الحكاية سوى السرد الخطي الذي يقول لك عبر قصة طويلة طويلة: إن البنت فوزية عانت من عنوستها طويلاً لكنها تزوجت، فأنجبت. انظر في حكايات الجدة، والجدة كما أعيها ليست من لحم ودم وأنفاس وحسب، وإنما هي بيت الفن، والدهشة، والأسر، والجمال، والخيال، والتاريخ، والكلام.. قلت انظر في تأهب الجدة وهي تستعد لبدء حكاياتها.. وانظر في مراوغاتها المتكاثرة وهي تهم في افتتاح الحكاية، تجد أنها تتريث، وتتمنع، وتتحايل، وتتنصرف، وتطوي، وتميل، وتتلهى.. وهي عارفة أنك أنت الكائن الذي يقابلها لا تريد شيئاً من الكون كله في لحظتك سوى افتتاح الحكاية، ليس لأن الحكاية هي الدرب السري إلى النوم، وإنما لأن الحكاية هي سرانية الكون وسرانية المعنى معاً، وانظر في حكاية الجدة حين تفتتحها.. وتأمّل جيداً كم وشتها وزينتها وأنّقتها.. تماماً مثلما تفعل النساء الجميلات بمداخل البيوت.. فالاستهلال الحكائي هو الشرك الذي يغوي الأرواح بالدخول، ولا بديل عنه سوى الجهامة والجلافة والأزورار.

وامض إلى داخل الحكاية وانظر البراعات التي تسطرها الجدة التي يكاد يلفها النعاس بخدره الثقيل.. قف عند الالتفات، والقطع، والمداورة، والمضايفة، والوقف، والانثناء، والجريان، والتلبث، والتطويل، والرمز، والوصف، والتصوير، والاستعادة، والانتقال، والتعددية، والطي، والتحييد، والاستباق، والمراكمة، والوضوح، والإضمار، والنفور والجذب، واللين والقسوة، والإحياء والإماتة، والاشتباك والافتكاك.. إلخ إن وعيت هذا في الحكاية فإنك تعي كل ما يقال عن الأسلوب.

أما الموضوع فهو وديعة أودعتها السماء لدى كل كائن من الكائنات، فهو ليس خصيصة بشرية.. لأن الأنهار، والقرى، والغابات، والمدن، والجرائم، والحب، والموت، والحياة، والفرح، والحزن، والقرب، والبعد، والدروب، والخوف، والقلق، والانتظار، والاقتحام، والإحجام،

والسعادة، والتعاسة، والجدوى، واللاجدوى،.. كلها في مذهب الكتابة، منفردةً أو مجتمعةً، تشكل الموضوع.. وهذا ليس مهماً في الحكاية، أو قل في النص الأدبي.. المهم، والمهم جداً.. هو كيف تعبر عن هذا الموضوع..

وفي الختام أود الاختتام بحكاية من الحكايات التي قصتها عليَّ جدتي.. كي أوضح عياناً كيف أن الطبيعة نهاراً، والجدة ليلاً.. نسجتا الحكاية من أهم معنى تتمثل به الطبيعة مثلما تتمثل به الجدة، وأعني بذلك الخيال، لأنه ما من حكاية، وما من نص، وما من جمال.. وما من سحر من دون الخيال.

تقول الحكاية:

إن غولاً خرافياً شرب ماء الآبار المتناثرة قرب طرق القوافل في الصحراء، فلم يبق منها سوى بئر واحدة فيها ماء كثير، لكن هذه البئر كانت محروسة بالغول المخيفِ نفسه؛ وبسبب العطش الشديد والحاجة الملحة للماء.. كانت القوافلُ تضطرُ إلى أن ترسل فرداً من أفرادها إلى تلك البئر رغم الخوف الشديد من الغول الرهيب.. طلباً للماء كي لا يهلكوا جميعاً من العطش.

كل الذين ذهبوا إلى البئر وجدوا الغول يجلس قرب فتحة البئر تماماً.. يمنعُ الورّادَ من أخذ الماء قبل أن يجيبَ عن سؤالٍ من أسئلته.. وغالباً ما كان الورّادُ يغيبُ غيبةً أبديةً عن قافلته التي تواصل مسيرها.. وقد يئست من عودته لقناعة صارت قارةً في الأذهانِ بأن الغول التهمه أيضاً.

والحق، أن جميع الورّادين هَلكوا عند تلك البئر بسبب عدم إجابتهم عن سؤال الغول. لذلك.. تظلُّ الحال طيَّ حزنها.. إلى أن يقوم حكيم إحدى القوافل فينتدبُ نفسه لكي يكون ورّاداً للقافلة، ولكي يفكّ لغزَ البئرِ التي ابتلعت الورّادين جميعاً. يمضي الحكيم نحو البئر، بعد طول ممانعة من صحبه ومريديه، وحين يصل إليها، يرى الغول المخيفَ جداً يغلقُ فتحةَ البئر بجسده الضخم وإلى يمينه امرأة شقراء جميلة جداً، وإلى يساره امرأة عبدة سوداء، وحين يصير الحكيم في مواجهة الغول.. يهزُّ دلوه طالباً الماء، فيومئ إليه الغولُ أن يتقدم، فيتقدم بحذر شديد، وحين يصير على مقربة منه.. يسأله الغول، وعيناه تقدحان الشرر:

"أيها الشيخ، انصحني،

أي المرأتين أحبُّ"؟!

لحظتئذ، يدرك الشيخُ بحكمته أن تفضيل امرأة على أخرى هو مكمنُ الهلاك لا محالة.. لذلك يقول للغول، وقد رأى فرق الجمال شاسعاً ما بين المرأتين:

"يا سيد الماء،

اعذرني، لن أقول لك شيئاً..

سوى أحبب حبيبك ولو كان عبداً أسود"!

عندئذ، يتوارى الغول، ويذوب.. مع المرأتين، وكأنهم طيف واختفى. وتنكشف فتحة البئر، فيتقدم الحكيم، ويملأ دلوه بهدوء، لحظتئذٍ، وقبل أن يستدير، يرى الأشجار، والخضرة، والأزهار، والطيور تحيط بالبئر.. تلك التي لم يرها عند مقدمه، لأن الخوف كان ستارة حاجبة، وفي طريق العودة يرى أثار الخطا الملتوية الذاهبة إلى البئر.. فيهزّ رأسه مرتين، وهو في درب عودته الظافرة، مرةً أسى لتلك الخطا التي لوَّتها رجفة القلب، ومرةً جذلاً لأن الإياب طوى وحشة الذهاب..

الفصل الثامن

نافذة على السرد العالمي

- السرد في رواية "العشق" للكاتبة التركية أليف شفق - د/فاروق بوزكوز/تركيا
- الجميل والمشوه في الأدب الروسي الحديث - ترجمة د.سلطان قسوس
- الإتجاهات الرئيسة في تطور النثر الروسي الحديث - ترجمة د.سلطان قسوس

السرد في رواية "العشق"
للكاتبة التركية أليف شفق

• د. فاروق بوزكوز/ تركيا

يقرأ الأتراك منذ سنتين رواية "عشق" للكاتبة أليف شفق بانهماك. هذه الرواية صدرت في شهر آذار من السنة الماضية (٢٠٠٩)، وبلغ مجموع النسخ المباعة حوالي أربعمائة ألف نسخة في سنتين. هذا رقم قياسي في تاريخ النشر التركي، فاق بكثير ما سبق لأورهان باموق النوبلي تسجيله من أرقام. منذ روايتها "الأب واللقيط"، تحتل أليف شفق رأس قائمة الكتب الأكثر مبيعاً في تركيا. نستطيع أن نقول إن مردّ هذا النجاح موضوع الرواية وموهبة شفق الأدبية. والبعض انتقدوا كتابتها لـ"عشق" من عدة نواح وهي كانت كتبت روايتيها السابقتين بالانكليزية ولها رفاق في الكتابة ويقولون لماذا هي تكتب بالإنكليزية ولماذا هي تعمل انجازاتها بمساعدة رفاقها والبعض انتقدوها من الناحية السياسة من أجل تصريحاتها حول القضايا الحاسمة.

مهما تكن الانتقادات حول الراوئية وروايتها فإن رواية "عشق" رواية نادرة وقيمة جدا في الأدب التركي بالنسبة للبناء السردي المتين ورسم الشخصيات والأماكن، وانتقاء اللغة المناسبة لكل عصر وشخصية، ورشاقة الجملة، وغنى النص بالمعنى، والخلفية الثقافية العميقة حول الأدب الصوفي والشعبي التركي. هذه الخصوصيات كلها تتيح القول بموهبة وصنعة رفيعتين وراء الرواية التي سنسعى أن نقدم دراسة شاملة لها في هذا البحث.

عادت أليف شفق مع هذه الرواية الجديدة إلى أحد اهتماماتها الأصلية وهو التصوف،

فهي كانت قد نالت بروايتها الأولى "الصوفي" التي أصدرتها في السابع والعشرين من عمرها جائزة الجمعية المولوية لأفضل مؤلَّف في مجال الأدب الروحاني. تعود الكاتبة من جديد إلى المولوية بالعشق ولكن بأبطالها الجدد والقدامى وبعشقين مختلطين الإلهي والبشري مع مفهومه الصوفي الجديد. نرى أن القصص والأحداث والشخصيات والمصطلحات والقواعد الأربعين حول العشق متداخلة في هذه الرواية بأسلوبها السردي المختلف العجيب. في بعض أقسام الرواية يرى القارئ العشق الإلهي متداخلا في داخل العشق البشري وفي داخل القصة التي وردت في ثنايا الرواية قصة أخرى كما كانت متواجدة رواية في داخل الرواية، ومن خلال تضافر قصتين أو روايتين تجري أحداثهما في عصرين مختلفين: قصة شمس التبريزي وجلال الدين الرومي في القرن الثالث عشر؛ وقصة امرأة أميركية يهودية تعيش مع زوجها وأولادها في بوسطن، بين ٢٠٠٨ و٢٠٠٩، وقصة كاتب اسكتلندي غير مشهور. في القصة الأولى تجري الأحداث في الرواية الداخلية يعني في رواية "شريعة العشق". تبدأ قراءتها البطلة أللآ بعدما عينت كمعاونة نائبة رئيس التحرير في دار الكتب بواسطة زوجها ديفيد. بينما تقرأ البطلة أللآ رواية العشق المخطوطة التي ألفها كاتب اسكتلندي غير مشهور تتحاسب مع نفسها وحياتها الزوجية والروتينية عبر خطوات سرد الرواية. وأما الكاتب الاسكتلندي فيتجول في بلاد العالم كالمتصوفة الأوائل. هذه الرواية الداخلية التي تقرأها أللا روبيسطين تحمل عنوان "شريعة العشق". هي قصة شمس التبريزي وجلال الدين الرومي. وأما الرواية الأساسية فتتحدث عن العاشقين المعاصرين تبدأ المراسلة بوساطة البريد الألكتروني بين القارئة الأربعينية التي "تشبه حياتها المنتظمة الروتينية بحيرة راكدة"، والمتصوف الاسكتلندي المعاصر "المتدفقة حياته كالنهر"، هذه العلاقة بينهما تتحول إلى عشق غرامي سرعان ما ينتقل من الفضاء الافتراضي للإيميل، إلى العالم الواقعي، فتنقلب حياة القارئة أللا روبنسطين رأساً على عقب.

١) **المقدمة:** تبدأ مقدمة الرواية بمقارنة تصوير سقوط حجرين، واحد منهما في النهر والآخر في البحيرة والفرق بين سقوطهما وتأثيرهما على النهر والبحيرة وتكوينهما الأمواج والحلقات فيهما. "حينما سقط حجر في النهر لا يحس تأثيره فيه ؛ ينفتح جزئيا ويتموج سطح المياه قليلا، ويخرج صوت مبهم وغامض حتى لا يستطاع أن يسمع. يغيب في وسط جريان المياه. يغيب بين خرير ودوي. كل ما حصل وسيحصل هذا فقط. ولكن حينما سقط هذا الحجر في بحيرة... تأثيره يكون أضعافا مضاعفا. هذا الحجر.. ذلك الحجر.. يقلب

المياه الراكدة. " بهذه الإفادة تبدأ الرواية وتأخذ قراءها إلى دهاليزها وأحداثها المتقلبة.

شريعة العشق أو أربعون قاعدة للعشق حيث ترجمت رواية أليف شفق بهذا الاسم إلى الإنكليزية هي رواية داخل الرواية. "نحن لا ننظر إلى القول. نحن ننظر إلى القلب. الذين يعرفون الأدب هم المختلفون. والذين احترقت أنفسهم وأرواحهم هم المختلفون أيضا. إن شريعة العشق معزولة تماما عن كل الأديان. وإن شريعة العشاق ومذهبهم هو الله. " تبدأ الرواية الداخلية بهذا المقتبس من كتاب مثنوي لمولانا جلال الدين الرومي، وتستمر الرواية أيضا "ليس في الكون شيء يسمّى المصادفة أو الاعتباط"، هذا ما يؤكده شمس التبريزي الذي يندفع وراء مصيره المحتوم بعينين مفتوحتين. لطالما هرب شمس من حياة الاستقرار في رحلة البحث عن الحقيقة والحق. رحلة في أعماق الذات وجدت معادلها الخارجي في الترحال الدائم وفي معرفة الحياة الحقيقية والناس الواقعيين في أصقاع الأرض. كان يعرف منذ البدء أنه منذور للعشق، لعشق إلهي يتجسد في شخص صوفي مثله سيكون صنو روحه. لم يتعرف إلى جلال الدين الرومي بمحض المصادفة، بل تلقّى رسالة تطلب منه السفر من بغداد إلى مدينة قونيا وسط الأناضول للانضمام إلى جلال الدين الرومي، وتضمنت الرسالة تحذيراً شديداً بأن الرحلة نفسها ستقوده إلى هلاكه. بيد أن الفناء هو المرتبة العليا من التصوف، فلا عجب في اندفاع شمس إلى مصيره المحتوم كمن يندفع بشوق إلى المحبوب.

"القواعد الأربعون" التي بثتها شفق في ثنايا الصفحات الأربعمائة لرواية "عشق"، تشكل في مجموعها نظرة المتصوفة إلى الكون والزمن. في حوار صحفي وُجّه لها سؤال حول "أربعين قاعدة" ترد على لسان شمس في مواقف درامية مناسبة: "كل واحدة من القواعد كأنها محاضرة مستقلة، درس مستقل. كيف تكونت هذه القواعد؟" – "كل هذه القواعد من ثمرات قوة خيالي. يعني أنها ليست قواعد كتبها شمس. وفي نهاية الأمر كلها تصور خيالي فني. وبالطبع أنا تغذيت من قراءاتي حول التصوف. وأنا أتابع الحركات الصوفية في كل أنحاء العالم ؛ صوفية باكستان والهند وأمريكا وصوفية أوربا ليس فقط صوفية الأناضول. قرأت كتاب ويليام شيتيك الذي يتناول فيه سيرة ذاتية لشمس التبريزي. وطبعا لا يوجد مانفستو للتصوف. بل له لب وجوهر عالمي." إذا هذه القواعد كلها من خلق الكاتبة، استمدت معانيها من قراءاتها لأدب التصوف. منها مثلاً:

القاعدة الأولى: "يتوقف تعريفنا للخالق على أي كلمات نرى أنفسنا في مرآة تعكس على كيفية رؤية أنفسنا. عند ذكر الله قد يأتي إلى ذهنك أولاً إلها مخيفا أو خالقا يستحى منه، فهذا يعني أنك في عار وخوف في معظم الأوقات. ولكن على عكس ذلك عندما تذكر اسم الله وتفهم منه في أول الأمر عشقا ورحمة وشفقة فهذا يعني أنك تتمتع بهذه الصفات."

القاعدة الخامسة: تختلف كيمياء العشق عن كيمياء العقل. لأن العقل حذر. ولذلك يخطو خطواته باحتياط، وينبه نفسه دائما: "حذار! اعتن بنفسك!" ولكن العشق! أ هو هكذا؟ بل الكلام الذي يقوله العشق: اترك نفسك! حررها! " لا ينقلب العقل انقلابا سهلا وأما العشق فيضني قواه ويفني نفسه. ولكن الخزائن والدفائن والكنوز تكون بين الخرابات والأطلال. فليس كل مل في القلب خراب أو دمار. "

في الرواية تدور الأحداث مع دوران العلاقات الثنائية بين ألَلا وعزيز من جهة ومولانا جلال الدين الرومي وشمس التبريزي من جهة أخرى. في مقابل هذه العلاقة التي استهلكها الزمن بسرعة كغرام بدأ في الجسد وانتهى فيه، تقع الأم في غرام بدأ في الروح ولم يتنكر للجسد، ولم ينته بفناء جسد المحبوب. المفارقات المدهشة بين العلاقتين الغراميتين لكل من الأم والابنة، تقوم على تحولات الزمان: الأم التي جفّ قلبها على إيقاع حياة زوجية منتظمة، بما فيها خيانات زوجها لها وقد باتت جزءاً روتينياً منها، تقبلتها على مضض، وجدت نفسها فجأة في "بحر ظلمات" لعشق افتراضي نما على صفحات الإيميل، خطوة بعد خطوة، إلى أن باتت "تشتاق" إلى الكاتب الاسكتلندي الغامض "قبل أن تراه"، في حين أن ابنة القرن الحادي والعشرين تعشق فتاها بالطريقة الأكثر تقليدية. حب الأم يخترق المكان ويقوم على كيان وهمي، لأن الكاتب الاسكتلندي لا يتوقف عن التنقل بين البلدان والقارات، لكنه يواظب على مراسلتها حيثما وجد. إنه الدرويش المتصوف العصري الباحث عن الذات والحقيقة، الذي لن نعرف قصته إلا في الفصول المتأخرة، من خلال رسائله الإلكترونية المطولة. لقد خاض مغامرة الحياة وتلوّث بغبار الواقع وأوحاله وخبر ضروب النّعيم والشقاء جميعاً، إلى أن انتهى به المطاف إلى اعتناق التصوف فلسفةً والإسلام ديناً، فغيّر اسمه إلى عزيز وامتهن التصوير الفوتوغرافي، فجاب أصقاع الأرض، ووقع في غرام امرأة متزوجة لم يرها قط، وحط رحاله في بلد كبير المتصوفة جلال الدين الرومي.

غير أن عزيزاً ليس الند المعاصر للرومي، بل لشقيق روح هذا الأخير، شمس التبريزي. إيلا نفسها، شبّهته به مع تقدم مراسلتها لعزيز بالتوازي مع تقدمها في قراءة روايته التي تحكي قصة التبريزي. الرومي ثابت في المكان (قونيا)، أما شمس، المنسوب إلى مدينة تبريز، فلا يستقر به المقام في مكان. قدماه تنقلانه في الأرض، وروحه مستقرة في العشق الإلهي الذي يتجسد في مهمّشي الأرض من مجذومين ومتسولين وعاهرات وسكارى. الرومي جلال الدين، في المقابل، راسخ في الأرض والعلم، محبوب من الناس، يحوطه المريدون، لكن روحه القلقة تبحث عن مشتهاها، فتجده في شمس "حجرةً ألقي بها في البحيرة الراكدة"، صنعت منه الشاعر الذي باغته الوحي مثنويات خالدة، ستخلده مع شمس التبريزي.

على هذه المفارقات والتشابهات والتنافرات، بنت الروائية الشابة عمراً، الناضجة فنياً، روايتها الجديدة، ولعلها استعادت فيها شيئاً من طفولتها وصباها اللذين مضيا في التنقل بين ستراسبورغ واسطنبول والأردن والولايات المتحدة واسبانيا وغيرها من المدن والبلدان، في حين أنها نمت في العزلة، منطوية على نفسها ومكتبة أمها الشاسعة، فاستبدلت الكتب بالأصدقاء، ووهم الكلمات بالبشر الحقيقيين، فنما خيالها القصصي وتمكنت من عدد من اللغات فكتبت بالإنكليزية ببراعة تضاهي كتابتها بلغتها الأم.

إن عناصر السرد، أو مكونات الرواية لأليف شفق كما يلي:

١) **هيكل الرواية:** تتشكل الرواية من مقدمة وخمسة أقسام. ولكل قسم تسمية خاصة تستدعي لنا العناصر الخمسة وقف الفلسفة اليونانية. وهي:

القسم الأول: التراب: الأشياء العميقة والساكنة والصلبة في الحياة...

القسم الثاني: الماء: الأشياء السيالة واللزجة والمتغيرة في الحياة...

القسم الثلث: الريح: الأشياء المتروكة والمهجروة والمتنقلة في الحياة...

القسم الرابع: النار: الأشياء اللافحة والمدمرة والمفنية في الحياة...

القسم الخامس: الفراغ: الأشياء التي تؤثر علينا ليس بوجودها بل بعدم وجودها في الحياة...

٢) **المكان:** الأماكن التي تجري الأحداث فيها سبع مدن. إحداهن في أمريكا والأخرى في تركيا والعراق وسوريا وإيران. وهي: بوسطن، أسكندريه، سمرقند، بغداد، مدينة قيصري،

قونيا، دمشق. ونستطيع أن نقسم هذه الأماكن إلى قسمين: الأول :الأماكن التاريخية التي تعود إلى القرن الثالث عشر وهي : أسكندريه، سمرقند، بغداد، دمشق، مدينة قيصري، قونيا. ولكن معظم الأحداث تجري في محافظة قونيا التركية. وفي بغداد والثاني: الأماكن الحديثة التي تتعلق بالشخصيات الحديثة المتواجدة في الرواية. وهما بوسطن وقونيا أيضا.

٣) **الزمان:** أ) المعاصر: بين ١٧ مايو ٢٠٠٨ و٣ أغسطس ٢٠٠٨. وبعدما اكتملت الروايتان في مساريهما الطبيعين، جاءت فجوة بسنة كاملة وتبدأ مغامرة أللا وعزيز السعيدة والحزينة في نفس الوقت في محافظة قونيا وسط أناضول تركيا. ولكن ألاّ لم تندم على ما فعلته. لم يفهمها أحد ممن حولها إلا بنتها جينت، والقصة تنتهي هناك خلال شهر واحد بجنازة عزيز ووصيته الدفن في مقر المولوية. ب) القرن الثالث عشر: "كانت تحس نفسها مختلفة تماما. ليست واثقة بأنها تريد أن تخصص وقتها لمثل هذا النص. لهذه الرواية موضوع خاص لا علاقة له بذاتها وباهتماماتها. طريقة صوفية! طريقة مستقية! من يهتم بها؟ رغم كل هذا، فترة زمنية بعيدة جدا ؛ القرن الثالث عشر. أما المكان فأبعد من الزمان. آسيا الصغري! بينما لا تستطيع أن تجد الأماكن التي تجري الأحداث فيها فكيف كانت ستقرأ مئات الصفحات هذه مركّزة عليها؟ فكيف كانت تلفت نظرها بمثل هذا الموضوع الذي لا تعرف عنه أي شيء؟"

٤) **الشخصيات:** ينقسم أبطال الرواية أيضا إلى قسمين: الأبطال المعاصرون والأبطال التاريخيون.

• **في المقدمة:**

١. **ألاّ:** "النساء مثل ألا كثيرات في أوربا وأمريكا. أليس كذلك؟ نعم، هن كثيرات جدا في أوربا وتركيا. نعم، في الحقيقة ماذا تعني امرأة مثل ألا لامرأة ما وهي ربة البيت؟ في أول وهلة إن ألا هي امرأة تعيش في أمريكا، بوسطن، بشعور النقص من عدة نواح وخاصة من الناحية الروحية."

ألاّ وابنتها جانيت، العشق واستهلاكه،،، بطلة الرواية ألاّ التي ستنتقل من البحيرة الراكدة لحياتها الزوجية المستقرة المنتظمة إلى العشق الصوفي المجنون، لها ابنة تلميذة في الجامعة، اسمها جانيت، تقيم علاقة غرامية مع صديق لها من غير دينها. في مرآة هذه

العلاقة نكتشف ملامح أللاّ حين تعترض بشدة على رغبة العاشقين في الزواج. ومع أن أللاّ اليهودية لم تكن يوماً متدينة، إلا أنها تعمل بنشاط على إبعاد الفتى (الخطر) عن ابنتها، ليس لأنه غير يهودي، بل بدوافع لا تعرفها الأم نفسها. نعرف لاحقاً أنها الخوف من العشق، هذا الكائن الغامض المغري الذي لن يتأخر في الاستحواذ عليها حين يلقي مخطوط رواية "شريعة العشق" بحجرته في بحيرتها الراكدة.

٢. **جانيت** التي لقّنت أمها درساً قاسياً حين أصرت على الزواج من حبيبها وغادرت البيت من أجله، تعود بعد أيام وقد انتهت علاقتها العاطفية بالسرعة نفسها التي تطورت بها نحو قرار الزواج.

٣. **القاتل.**

في القسم الأول:

١. شمس

٢. أللاّ

٣. أفندي

٤. تلميذ مساعد

٥. رسالة تتجسد مرتين من لسان شيخين صوفيين،

في القسم الثاني:

١. جلال الدين الرومي

٢. شمس

٣. المتسول حسن

٤. أللاّ

٥. العاهرة وردة الصحراء

٦. سكران سليمان

في القسم الثالث:

١. المتعصب

٢. شمس

٣. جلال الدين الرومي

٤. أللاّ

٥. علاء الدين ابن شمس

٦. كرا: زوجة جلال الدين الرومي

٧. كيميا: بنت الرومي بالتبني

٨. شجاع بايبارص

٩. سلطان ولد بن الرومي

١٠. العاهرة وردة الصحراء.

في القسم الرابع:

١. سكران سليمان

٢. علاء الدين بن الرومي

٣. شمس

٤. أللاّ

٥. المتعصب

٦. الطالب حسام

٧. الشجاع بايبارص

٨. أللاّ

٩. كرا: زوجة جلال الدين الرومي

١٠. سلطان ولد بن الرومي.

في القسم الخامس:

١. سلطان ولد بن الرومي

٢. الرومي

٣. شمس

٤. كيميا: بنت الرومي بالتبني

٥. كرا: زوجة جلال الدين الرومي

٦. ألاّ، علاء الدين بن الرومي

٧. وردة الصحراء بدون عاهرة يعني المتعففة

٨. سكران سليمان

٩. القاتل.

نري أن القواعد في الرواية تتحدر من لسان شمس التبريزي أو في الأقسام التي تحاور فيها شمس مع أي بطل في الرواية. ويمكننا أن نسرد هيكل الرواية كما يلي:

البطل	المدينة	الشهر	السنة	بداية الصفحات	نهاية الصفحات	عدد الصفحات
ألاّ	بوسطن	١٧ مايو	٢٠٠٨	١٥	٣٨	٧
القاتل	أسكندريه	نوفمبر	١٢٥٢	٣٩	٤٤	٥
القسم الأول: التراب "الأشياء العميقة والساكنة والصلبة في الحياة...						٤٥
شمس	خان قريب من سمرقند	مارس	١٢٤٢	٤٧	٥٥	٨
		القاعدة الأولي			٥١	

يتوقف تعريفنا للخالق على أي كلمات نرى أنفسنا في مرآة تعكس على كيفية رؤية أنفسنا. عند ذكر الله قد يأتي إلى ذهنك أولاً إلها مخيفا أو خالقا يستحى منه، فهذا يعني أنك في عار وخوف في معظم الأوقات. ولكن على عكس ذلك عند ذكر اسم الله لو تفهم منه في أول الأمرعشقا ورحمة وشفقة فهذا يعني أنك تتمتع بهذه الصفات.

ألآ	بوسطن	١٨ مايو	٢٠٠٨	٥٥	٦٠	٥
شمس	خان قريب من سمرقند	مارس	١٢٤٢	٦٠	٦٥	٥
		القاعدة الثانية			٦٤	

السير والسلوك في طريق الحق عمل قلبي وليس عملا عقليا. فليكن دليلك دائما قلبك وليس رأسك فوق كتفيك. كن من الذين يعرفون أنفسهم ليس ممن يمحونها.

ألآ	بوسطن	١٩ مايو	٢٠٠٨	٦٥	٧٠	٥
أفندي	بغداد	نيسان	١٢٤٢	٧٠	٧٩	٩
		القاعدة الثالثة				

يقرأ القرآن في أربع مستويات. والمستوى الأول هو معناه الظاهري وبعده معناه الباطني والثالث باطن الباطن ومستواه الرابع عميق جدا لا تكفي الكلمات لتعريفه.

	القصة: النبي موسى والراعي				٧٦-٧٧	
ألآ	بوسطن	٢٠ مايو	٢٠٠٨	٧٩	٨٢	٣
تلميذ مساعد	بغداد	نيسان	١٢٤٢	٨٣	٨٨	٥
		القاعدة الرابعة				

تستطيع أن تجد صفات الله عند كل ذرة في الكون لأنه ليس فقط في الجامع والمسجد والكنيسة والكنيست بل هو في كل مكان وفي كل آن. لا يوجد من رأى الله وعاش ولا من رآه مات. من وجده يبقى فيه إلى الأبد.

ألآ	بوسطن	٢١ مايو	٢٠٠٨	٨٨	٩٤	٦
أفندي	بغداد	٢٦ فبراير	١٢٤٣	٩٤	٩٦	٢
		القاعدة الخامسة			٩٥	

يختلف كيمياء العشق عن كيمياء العقل. لأن العقل حذر. ولذلك يخطو خطواته باحتياط، وينبه نفسه دائما: "حذار! اعتن بنفسك!" ولكن العشق أ هو هكذا؟ بل الكلام الذي يقوله العشق: اترك نفسك! حررها! " لا ينقلب العقل انقلابا سهلا وأما العشق فيضني قواه ويفني نفسه. ولكن الخزائن والدفائن والكنوز تكون بين الخرابات والأطلال. ليس كل ما في القلب خراب أو دمار.

		القاعدة السادسة	٩٦	

معظم الصدامات والخصومات والفكر المسبق في هذا العالم ينشأ من اللسان. كن حذرا ولا تكن متعلقا بالكلمات كثيرا. في مملكة العشق اللسان يغيب حكمه والعاشق فيها يكون أبكم.

رسالة	من مدينة قيصري إلى بغداد	فبراير	١٢٤٣	٩٦	١٠٠	٤
شمس	بغداد	١٨ سبتمبر	١٢٤٣	١٠٠	١٠٥	٥
		القاعدة السابعة			١٠١	

لا تستطيع أن تكتشف الحقيقة وأنت باق منزويا لحالك مصغ إلى عكس صدى نفسك فقط في هذه الحياة. بل تستطيع أن ترى نفسك في مرآة إنسان آخر.

		القاعدة الثامنة	١٠٣	

مهما يصب على نفسك لا تيأس أبدا ولو أغلقت الأبواب كلها فهو في نهاية الأمر يجعل لك مخرجا من حيث لا يعرف أحد. وكم من جنات خلف الممرات الضيقة حتى لم تستطع أن تراها الآن. اشكر! فإن الشكر سهل عندما حصلت على ما طلبت. وإن الصوفي هو الذي يشكر حتى في الحالة التي لم تتحقق طلباته.

		القاعدة التاسعة	١٠٤	

إن الصبر ليس الانتظار بلا عمل ولا سعي فإنه هو الكون ذات طويل البصر. وما هو الصبر؟ فإن الصبر أن تنظر إلى الشوكة فترى الوردة وأن تنظر إلى الليل فبكونك متخيلا النهار. فإن عشاق الله يمتصون الصبر كأنهم يمصون سكر الوردة بالذوق ويهضمون. وهم يعرفون أن تحول الهلال إلى القمر يحتاج إلى الوقت.

ألآ	بوسطن	٢٢ مايو	٢٠٠٨	١٠٥	١٠٩	٤
رسالة	من مدينة بغداد إلى قيصري	فبراير	١٢٤٣	١٠٩	١١١	٣
تلميذ مساعد	بغداد	٢٩ سبتمبر	١٢٤٣	١١٢	١١٦	٤
شمس	بغداد	٣٠ سبتمبر	١٢٤٣	١١٦	١١٨	٢
		القاعدة العاشرة			١١٧	

أينما تتجه في ذهابك إلى الشرق والغرب والشمال والجنوب تفكر أن هذا السفر سفر إلى داخل سفرك! من يسافر إلى داخل فهو في النهاية يتجول في كل الأرض.

		القاعدة الحادية عشرة	١١٨	

إن المولِّدة تعرف جيدا بأن الولادة لا تتحقق من دون ألم ولا يشق الطريق من دونه إلى الطفل من رحم الأم. يجب عليك الاستعداد للآلام والصعوبات لكي تلد منك النفس الجديدة والطازجة.

		القاعدة الثانية عشرة	١١٨	

العشق سفر، كل مسافر يخرج إلى هذا السفر فإنه يتغير من قمة الرأس إلى أخمص القدمين شاء أو أبى، فالذين يغرقون بهذه الطرق فلا أحد من بينهم بدون تغير.

تلميذ مساعد	بغداد	٣٠ سبتمبر	١٢٤٣	١١٨	١٢١	٣
		القاعدة الثالثة عشرة				

في هذا العالم ثمة علماء وشيوخ مزورون عددهم أكثر من النجوم في السماء. وإن المرشد الحقيقي هو الذي يوجهك إلى أن تنظر أنت في داخلك وأن تفوق نفسك لكي تكتشف الروائع فيك. ليس أن تكون معجبا بالمرشد.

ألاّ	بوسطن	٢٤ مايو	٢٠٠٨	١٢١	١٢٦	٥
القسم الثاني: الماء " الأشياء السيالة والزلجة والمتغيرة في الحياة...						١٢٧
جلال الدين الرومي	قونيا	١٥ أكتوبر	١٢٤٤	١٢٩	١٣٢	٣
شمس	قونيا	١٦ أكتوبر	١٢٤٤	١٣٢	١٣٦	٤
		القاعدة الرابعة عشرة				

استسلم بدل أن تقاوم للتغيرات التي منحها الحق ودع الحياة لتجري معك ليس رغما عنك. حتى لا تقلق فلا تتوتر بأن نظام حياتي يضطرب وتنقلب حياتي رأساً على عقب. من أين تعرف بأنه سوف يكون أفضل من انقلاب الحياة رأساً على عقب؟

		القاعدة الخامسة عشرة		

اللّه دائماً مشغول باستتابتنا في الظاهر والباطن فنحن تحفة فنية لم تكتمل بعد. فكل مصيبة وكل حادثة عشناها صممت لكي نسد احتياجاتنا. والرب يشتغل بنواقصنا بكل تفرعاتها. لأن الشيء المسمى بالبشرية يستهدف الكمال.

المتسول حسن	قونيا	١٨ أكتوبر	١٢٤٤	١٣٧	١٤٣	٦
شمس	قونيا	١٨ أكتوبر	١٢٤٤	١٤٣	١٤٨	٥
		القاعدة السادسة عشرة			١٤٤	

الله ذو الكمال حبه سهل. الصعب حب الأناس الفانية ببرّها وإثمها. ولا تنس أن الإنسان لا يستطيع أن يعرف شيئا ما إلا قدر ما يحبه. يعني أنك من دون احتضان الآخر بالصميم ومن دون حب المخلوق لأجل الخالق لا تستطيع أن تعرف وأن تحب بجدارة.

		القاعدة السابعة عشرة	١٤٦	

أصل الوسخ يكون في القلب ليس في الظاهر ولا في الملابس وفي الداخل ليس في الخارج غير أن هذا فكل لطخة مهما كانت تظهر سيئة فإنها عندما تغسل تنظف وتصفى بالماء. أما الوسخ الوحيد الذي لا يُزال بالغسل فهو سوء النية والحسد الذي تجمد دهنا بالقلوب.

		القاعدة الثامنة عشرة	١٤٨	

الكون كله اختبأ في داخل الإنسان بكل طبقاته وضوضائه. والشيطان ليس مخلوقا مخيفا ينتظر في خارجنا لإغوائنا بل بالذات صوت في داخلنا. ابحث عن الشيطان في نفسك ليس في خارجك ولدى الآخرين ولا تنس أن من عرف نفسه فقد عرف ربه.فالإنسان الذي يشتغل بنفسه ليس بالآخرين في النهاية يعرف خالقه مكافأة له.

أللآ	بوسطن	٢٨ مايو	٢٠٠٨	١٤٨	١٥١	
العاهرة وردة الصحراء	قونيا	١٨ أكتوبر	١٢٤٤	١٥١	١٥٩	
المتسول حسن	قونيا	١٨ أكتوبر	١٢٤٤	١٥٩	١٦٤	
سكران سليمان	قونيا	١٨ أكتوبر	١٢٤٤	١٦٤	١٦٧	
أللآ	بوسطن	٣٠ مايو	٢٠٠٨	١٦٧	١٧١	
العاهرة وردة الصحراء	قونيا	١٨ أكتوبر	١٢٤٤	١٧٢	١٧٧	
		القاعدة التاسعة عشرة			١٧٦	

أن تنتظر الحب والعلاقة والاحترام من الآخرين. أولاً بأول وعلى التوالي فأنت مدين لنفسك بهؤلاء. وإن الشخص الذي لا يحب نفسه ليس من الممكن أن يكون شخصا من المحبوبين. ابتهج فالدنيا عندما أرسلت إليك شوكة فهذا يعني أنها سترسل إليك وردة في الوقت القريب.

		القاعدة العشرون	١٧٧	

التفكير بالوصول إلى نهاية المطاف عبارة عن جهد بلا جدوى ،ولكنك ملزم بالتفكير بأول خطوة ستخطوها ، وبعده يأتي من تلقاء نفسه.

سكران سليمان	قونيا	١٨ أكتوبر	١٢٤٤	١٧٧	١٨٣	
		القاعدة الحادية والعشرون			١٨١	

كلنا وصفنا بصفات مختلفة. ولو أراد الله أن يكون الكل من نفس الشاكلة لعمل هكذا بدون ريب. عدم احترامنا للاختلافات وفرض حقائقنا على الآخرين هو من قلة الأدب.

		القاعدة الثانية والعشرون	١٨٣	

عاشق الله الحقيقي إن دخل إلى خمارة فإنه يحول ذلك المكان إلى مصلى ،ولكن الخمار إذا دخل إلى مصلى فإن ذلك المكان يحول إلى خمارة. مهما عملنا في هذه الحياة فنيّاتنا تجعلنا مختلفين وليست صورتنا ودعاياتنا.

ألاّ	بوسطن	٣ يونيو	٢٠٠٨	١٨٣	١٨٥	
ألاّ	بوسطن	٥ يونيو	٢٠٠٨	١٨٥	١٨٨	
القسم الثالث: الريح "الأشياء المتروكة والمهجورة والمتنقلة في الحياة...						١٩٩
المتعصب	قونيا	١٩ أكتوبر	١٢٤٤	١٩١	١٩٥	
شمس	قونيا	٢٩ أكتوبر	١٢٤٤	١٩٥	١٩٧	
		القاعدة الثالثة والعشرون				

الحياة التي نعيشها عبارة عن لعبة مستعارة متعددة الألوان أعطيت بين أيدينا. والبعض يعطي لهذه اللعبة أهمية كبيرة حتى يبكي لها ويكون تعيساً. وأما البعض الآخر من الناس فيلعبها قليلا ويرميها ويكسرها ويعبث حالما يأخذها بيده. إما أن نعطي لها أهمية مفرطة أو لا نعرف قيمتها. ابتعد عن التفريط فالصوفي ليس في الإفراط ولا في التفريط بل الصوفي دائماً في الوسط

جلال الدين الرومي	قونيا	٣٠ أكتوبر	١٢٤٤	١٩٧	٢٠٢	
ألاّ	بوسطن	٨ يونيو	٢٠٠٨	٢٠٢	٢٠٥	
تحليل الأديان السماوية						
علاء الدين ابن شمس	قونيا	١٠ ديسمبر	١٢٤٤	٢٠٥	٢١٠	
	٣ سنوات "أحداث الرواية تتوالى تباعاً إلا في هذا القسم					
جلال الدين الرومي	قونيا	ديسمبر	١٢٤٧			

المرتبة الأولى	المرتبة الثانية	المرتبة الثالثة	المرتبة الرابعة	المرتبة الخامسة	المرتبة السادسة	النفس السابعة
النفس الأمارة	النفس اللوامة	النفس الملهمة	النفس المطمئنة	مدينة التوحيد	النفس المرضية	النفس الكاملة
كرا: زوجة جلال الدين الرومى	قونيا	ديسمبر	١٢٤٤	٢١٣	٢١٥	
كيميا: بنت الرومي بالتبنى	قونيا	ديسمبر	١٢٤٤	٢١٥	٢٢١	
أللآ	بوسطن	٩ يونيو	٢٠٠٨	٢٢١	٢٢٥	
كرا: زوجة جلال الدين الرومى	قونيا	٥ مايو	١٢٤٥	٢٢٥	٢٢٨	
شمس	قونيا	١٢ يونيو	١٢٤٥	٢٢٨	٢٣٢	
		القاعدة الرابعة والعشرون			تعليق حول العلاقة بين الشريعة والطريقة	

مادام الإنسان أشرف المخلوقات فهذا يعني أنه أشرف الكون يجب أن يتحرك في النبالة التي تليق بهذا الشرف متذكراً في كل خطوة يخطوها بأنه خليفة الله على وجه الأرض وإن صار فقيراً أو افترى أو حتى لو دخل السجن فيجب أن لا يتخلى عن المعاملة كخليفة مطمئن القلب وطويل النجاد ومرفوع الرأس.

		القاعدة الخامسة والعشرون		

لا تبحث عن الجنة والنار في المستقبل فكلاهما موجودان هنا في نفس الوقت متى بدأنا أن نحب أحدا بلا مساومة وبلا حساب وبلا مصالح فنحن فعلاً في الجنة ، ومتى تعاركنا وتورطنا بالبغضاء والحسد والكره فسنقع سريعاً في النار رأساً على عقب.

أللآ	بوسطن	١٢ يونيو	٢٠٠٨	٢٣٢	٢٣٥	
شجاع بايبارص	قونيا	١٠ يوليو	١٢٤٥	٢٣٥	٢٣٨	
أللآ	بوسطن	١٣ يونيو	٢٠٠٨	٢٣٨	٢٣٩	
الرومى	قونيا	٢ أغسطس	١٢٤٥	٢٣٩	٢٤٢	

كيميا: بنت الرومي بالتبني	قونيا	١٧ أغسطس	١٢٤٥	٢٤٣	٢٤٨	
سلطان ولد بن الرومي	قونيا	٤ سبتمبر	١٢٤٥	٢٤٨	٢٥٢	
كرا: زوجة جلال الدين الرومي	قونيا	٢٢ أكتوبر	١٢٤٥	٢٥٢	٢٥٤	
الرومي	قونيا	ديسمبر	١٢٤٥	٢٥٤	٢٥٧	
		القاعدة السادسة والعشرون			٢٥٥	

إن الكون جسد واحد ومخلوق واحد. فكل الأشخاص والأشياء مرتبطة مع بعضها البعض بحبال غير مرئية. إياك أن تلعن من قبل شخص وإياك أن تسبب الأذى لشخص وخاصة لشخص أضعف منك. ولا تنس أن حزن شخص واحد في الطرف الآخر لهذه الدنيا يمكن أن يكون سببا لتعاسة الإنسانية كلها. وإن سعادة شخص واحد يمكن أن تضحك الوجوه كلها.

سلطان ولد بن الرومي	قونيا	ديسمبر	١٢٤٥	٢٥٧	٢٦١	
		القاعدة السابعة والعشرون			٢٦٠	

هذه الدنيا مثل جبل كيفما صرخت إليه يعكس إليك الأصوات نفسها، فإذا خرج من فمك كلام حسن ينعكس إليك كلام حسن، وإذا تحدثت بسوء يرجع إليك الكلام نفسه. إذن من يتحدث عنك بسوء، عليك أن تذكره بخير أربعين يوما وأربعين ليلة. وفي نهاية الأربعين يوما سترى أن كل شيء سيتغير، فإذا تغير فؤادك تتغير الدنيا.

أللآ	بوسطن	١٥ يونيو	٢٠٠٨	٢٦١	٢٦٥	
العاهرة وردة الصحراء	قونيا	يناير	١٢٤٥	٢٦٥	٢٧٣	
		القاعدة الثامنة والعشرون			٢٦٧	

إن الماضي عبارة عن غيمة ضباب تغطي أذهاننا. وأما المستقبل فهو ستارة خيالية قائمة بذاتها. فلا يمكننا أن نعرف مستقبلنا ولا نستطيع تغيير ماضينا. والصوفي يعيش دائما على حقيقة هذا الآن.

كيميا: بنت الرومي بالتبنى	قونيا	يناير	١٢٤٥	٢٧٣	٢٧٨	
		القاعدة التاسعة والعشرون			٢٧٥	

إن القدر لا يعني أن حياتنا كتبت من قبل. ولذلك فإن التحدث "ماذا نستطيع أن نعمل فإن قدرنا هكذا " والانقياد للأحداث هو مظهر الجهالة. فالقدر ليس تمام الطريق كله ولكن يعطي مفارق الطريق فقط. وخط السير واضح لكن المنعطفات والمفترقات عائدة إلى المسافر. فإذا أنت لست حاكما على الحياة ولست عاجزا أمامها.

شمس	قونيا	يناير	١٢٤٦	٢٧٨	٢٨٠	
		القاعدة الثلاثون				

إن الصوفي الحقيقي هو الذي إذا عيب أو اغتيب أو حتى افتري عليه من قبل الآخرين أمسك لسانه ولا يتحدث بكلمة واحدة سيئة بحق أي شخص. فالصوفي لا يرى العيوب بل يسترها.

أللآ	بوسطن	١٧ يونيو	٢٠٠٨	٢٨٠	٢٨٤	
العاهرة وردة الصحراء	قونيا	فبراير	١٢٤٥	٢٨٤	٢٨٦	
أللآ	بوسطن	١٩ يونيو	٢٠٠٨	٢٨٧	٢٩١	
شمس	قونيا	فبراير	١٢٤٦	٢٩١	٢٩٣	
القسم الرابع: النار " الأشياء اللافحة والمدمرة والمفنية في الحياة...						
سكران سليمان	قونيا	فبراير	١٢٤٦	٢٩٧	٣٠١	
علاء الدين بن الرومي	قونيا	فبراير	١٢٤٦	٣٠١	٣٠٣	
	القاعدة الحادية والثلاثون					

لكي نتمكن من الاقتراب إلى الحق ينبغي أن نملك قلوبا ناعمة لينة رقيقة. وكل إنسان يتعلم اللين بهذا الشكل أو ذاك. فالبعض يتعرض لحادث، والبعض يصاب بمرض عضال، والبعض يتألم من مرارة الفراق والبعض يبتلى بالموت. وكلنا نجتاز المصائب التي تمنحنا الفرصة لإذابة الصلابة الموجودة في قلوبنا. فقليل منا يفهم الحكمة في ذالك ويلين قلبه، وأما الباقون وللأسف فيخرجون منها وقد زادت قلوبهم قسوة.

شمس	قونيا	فبراير	١٢٤٦	٣٠٣	٣٠٦	
		القاعدة الثانية والثلاثون				

ارفع كل الحواجز التي بينك وبين الرب لكي تستطيع الارتباط مع الله بعشق صاف. لتكن لك قواعد ولكن لا تستخدمها في تحكيم الآخرين أو تمييزهم. وابتعد عن الأصنام خاصة. ولا تجعل حقائقك صنما. ليكن إيمانك كبيرا ولكن إياك أن تدعي العظمة بإيمانك.

أللآ	بوسطن	٢٦ يونيو	٢٠٠٨	٣٠٦	٣١١	
المتعصب	قونيا	فبراير	١٢٤٦	٣١١	٣١٥	
الطالب حسام	قونيا	فبراير	١٢٤٦	٣١٥	٣٢٢	
الشجاع بايبارص	قونيا	مارس	١٢٤٦	٣٢٢	٣٢٤	
أللآ	بوسطن	٢٦ يونيو	٢٠٠٨	٣٢٤	٣٢٦	
كرا: زوجة جلال الدين الرومي	قونيا	مارس	١٢٤٦	٣٢٦	٣٢٩	
		القاعدة الثالثة والثلاثون				

في هذه الدنيا، بينما يسعى الكل أن يكون شيئا ما فكن أنت لا شيء. وليكن منزلك عدما. يجب ألا يكون الإنسان مختلفا عن الفخار. وكيف كان يتحد الفخارَ الفراغ الذي في داخله فشعور اللا شيء هو الذي يجعل الإنسان قائما عليه ليس شعور الأنانية.

سلطان ولد بن الرومي	قونيا	يونيو	١٢٤٦	٣٢٩	٣٣١	
سكران سليمان	قونيا	يونيو	١٢٤٦	٣٣١	٣٣٣	
علاء الدين بن الرومي	قونيا	يونيو	١٢٤٦	٣٣٣	٣٣٧	
شمس	قونيا	يونيو	١٢٤٦	٣٣٧	٣٤٠	
أللآ	بوسطن	٢٥ يونيو	٢٠٠٨	٣٤٠	٣٤٥	
القسم الخامس: الفراغ "الأشياء تؤثر علينا ليس بوجودها بل بعدم وجودها في الحياة...						٣٤٨
سلطان ولد بن الرومي	قونيا	يوليو	١٢٤٦	٣٤٩	٣٥٢	
الرومي	قونيا	أغسطس	١٢٤٦	٣٥٢	٣٥٧	

شمس	دمشق	أبريل	١٢٤٧	٣٥٧	٣٥٩	
		القاعدة الرابعة والثلاثون				

إن الخضوع للحق لا يعني الضعف ولا الهوان. بل بالعكس تماما، إن خضوعا مثل هذا يتطلب قوة فائقة. فالإنسان الخاضع يترك التخبط في المياه الهائجة الدوامة ويعيش في بلدة آمنة.

كيميا: بنت الرومي بالتبنى	قونيا	مايو	١٢٤٧	٣٥٩	٣٦٣	
كرا: زوجة جلال الدين الرومى	قونيا	مايو	١٢٤٧	٣٦٣	٣٦٦	
ألاّ	بوسطن	٢٥ يونيو	٢٠٠٨	٣٦٦	٣٧١	
شمس	قونيا	مايو	١٢٤٧	٣٧١	٣٧٣	
علاء الدين بن الرومى	قونيا	٤ يونيو	١٢٤٧	٣٧٣	٣٧٥	
		القاعدة الخامسة والثلاثون			٣٧٤	

نستطيع أن نتقدم في هذه الحياة بالتضاد. وأن المؤمن يجب عليه أن يتعرف بالمنكر الذي في داخله، والشخص الذي لا يؤمن بالله عليه أن يتعرف على المؤمن الذي في داخله. والشخص يتقدم خطوة بخطوة حتى يصل إلى مرحلة الإنسان الكمال. ولا يستطيع أن يرشد إلى الكمال إلا باحتضانه التضاد.

كيميا: بنت الرومي بالتبنى	قونيا	نوفمبر	١٢٤٧	٣٧٥	٣٧٩	
وردة الصحراء	قونيا	نوفمبر	١٢٤٧	٣٧٩	٣٨١	
كيميا: بنت الرومي بالتبنى	قونيا	نوفمبر	١٢٤٧	٣٨١	٣٨٥	
ألاّ	بوسطن	٢٩ يونيو	٢٠٠٨	٣٨٥	٣٩١	
سكران سليمان	قونيا	ديسمبر	١٢٤٧	٣٩١	٣٩٤	
		القاعدة السادسة والثلاثون			٣٩٤	

لا تقلق من الحيل والدسائس. لأن من يمكر عليك ويريد إلحاق الضرر بك فيمكر الله عليهم. ومن حفر حفرة لأخيه وقع فيها. وهذا النظام يسير على أساس هذه التقابلات، فلا تترك ذرة خير بدون قابل ولا ذرة شر بغير جزاء. ولا تتزحزح ورقة واحدة بدون علمه. عليك أن تؤمن بهذا فقط.

القاتل	قونيا	٨ ديسمبر	١٢٤٧	٣٩٥	٣٩٩	
		القاعدة السابعة والثلاثون			٣٩٧	

إن الله بارع في تسيير أمور الكون بدقة بالغة. ولأنه دقيق إلى هذا الحد، لذلك كل شيء يحصل في وقته المعلوم لا يتأخر ثانية ولا يتقدم. وكل إنسان له وقت للعشق ووقت للموت.

أللاّ	بوسطن	٣ أغسطس	٢٠٠٨	٣٩٩	٤٠٠	
		القاعدة الثامنة والثلاثون			٤٠٠	

هل أنا جاهز لتغير حياتي التي أعيشها ولتحويل نفسي؟ الوقت ليس متأخرا أبدا لسؤال مثل هذا. لنكن في أي عمر وليمض من حياتنا ما مضى فان التجدد من جديد ممكن. الويل ليوم يشبه طبق عينه. يجب التجدد في كل لحظة وفي كل نفس. ولأجل ولادة حياة جديدة يجب الموت قبل الموت.

علاء الدين بن الرومي	قونيا	ديسمبر	١٢٤٧	٤٠٠	٤٠٢	
سلطان ولد بن الرومي	قونيا	فبراير	١٢٤٧	٤٠٢	٤٠٣	
الرومي	قونيا	أكتوبر	١٢٦٠	٤٠٣	٤٠٨	
		القاعدة التاسعة والثلاثون				

و إن تغيرت النقاط باستمرار فإن الكل لا يتغير أبدا. كل شقي يرحل من هذه الدنيا يلد بدله شقي آخر. وكل إنسان تقي يموت يأتي مكانه تقي آخر. وبهذا تتحقق الموازنة فلا يفسد الجميع في زمن واحد ويبقى كل شيء في مكانه ومركزه. وأيضا من يوم إلى يوم لا يبقى شيء متشابه بعينه. فكل صوفي يموت ويلد بدله صوفي جديد آخر.

أللاّ	قونيا	٧ سبتمبر	٢٠٠٩	٤٠٨	٤١٥	
		القاعدة الأربعون الأخيرة			٤١٥	

العمر الذي مر بدون عشق فقد ذهب عبثا. لا تسأل، يا ترى، هل يجب أن يسعى وراء العشق الإلهي، أم المجازي، أم الدنيوي، أم السماوي أو وراء العشق الجسماني؟ لا تسأل

مثل هذه الأسئلة أبدا. الفوارق تنجب الفوارق. التمييز يولد التمييز. وأما العشق فلا يحتاج إلى أي تركيب وصفات. فهو عالم قائم بذاته. فأنت إما في وسطه... في مركزه؛ أو أنت في خارجه، في حسرته.

• **الملحق: مصادر الرواية**

Algan، Revfik ve Helminski، C. Rumi's Sun: The Teachings of Shams of Tabriz، Sandpoint، 2008:

Baldick، Julian، Mystical Islam، New York، 1989:

Barks، Coleman، The Soul of Rumi، New York، 2002.

Barks، Coleman، A Year With Rumi، New York، 2006.

Bayram، Mikail، Selçuklular Zamanında Konya'da Dini ve Fikrî Hareketler، Konya، 1991.

Bayram، Mikail، Bacıyan-ı Rum، Anadolu Selçuklular Zamanında Genç Kızlar Teşkilatı، Konya، 2001.

Bayrak، Shaykh Tosun، The Name and the Named، New York، 2001.

Chittick، William، The Sufi Path of Knowledge: The Spiritual Teachings of Rumi، Albany، 1983.

Me&Rumi، The Autobiography of Shams-i Tabrizi، Kentucky، 2004.

Corbin، Henry، Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi، Princeton، 1969.

Eflaki، Ahmed، Ariflerin Menkıbeleri، çev. Tahsin Yazıcı، Kabalcı، Istanbul.

Gölpınarlı، Abdulbaki، Melamilik ve Melamiler، Istanbul، 1983.

Mevlana'dan Sonra Mevlevilik، Istanbul، 1987.

Halman، Talat، Mevlana Celalettin Rumi and the Whirling Dervishes، Istanbul، 1983.

Helminski، Kabir، The Knowing Heart، Boston، 1999، (ed.) The Rumi Collection، Boston، 2005.

Inançer، Tuğrul، Gönül Sohbetleri، Istanbul، 2006.

Kafadar، Cemal، Between Two Worlds، Berkeley، 1995.

Karamustafa، Ahmet T. Tanrının Kural Tanımaz Kulları، Istanbul، 2008.

Khan، Inayet Vilayet Pir، In Search of the Hidden Treasure، London، 2003.

The Art of Being and Becoming، London، 2005.

Köprülü، Fuat، Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar، Ankara، 1966.

Lewis، Franklin، Rumi: Past and Present، East and West، Oxford، 2008.

Melikoff، Irene، Uyur İdik Uyardılar، Istanbul، 2006.

Mevlana، Celaleddin، Mesnevi، çev. Veled Izbudak، Gözden Geçiren Abdulbaki Gölpınarlı، Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları، 2004.

Nicholson، R. A. The Idea of Personality in Sufizm، Cambridge، 1923.

Mystics of Islam، Arkana، 1989.

Multi-Douglas، Fedwa، Woman's Body، Woman's Word: Gender Discourses in Arabo-Islamic Writing، Princeton، 1991.

Ocak، Ahmet Yaşar، Osmanlı Imparatorloğu'nda Marjinal Sufilik: Kalenderiler، Ankara، 1992.

Öztürk، Yaşar Nuri، Kur'an'ı Kerim ve Yüce Meâli، Yeni Boyut Yayınları.

Sargut، Cemalnur، Dinle، Istanbul، 2006.

Schimmel، Annemarie، I am Wind، You are Fire: The Life and Work of Rumi، Boston، 1992.

Islam'ın Mistik Boyutları، Istanbul، 2001.

Shah، Idries، The Sufis، London، 1994.

Wisdom of the Idiots، London، 1991.

Smith، Margaret، Studies in Early Mysticism from Near and Middle East، London، 1995.

Sonuç Turhan، Islam Tasavvufunda Olgunlaşma Yöntemleri، Istanbul، 1982.

Ürkmez، Melahat، Şems-i Tebrizî، Istanbul، 2008.

Yazır، Elmalılı Hamdi، Kur'an-ı Kerim ve Yüce Meâli، Merve Yayınları.

- **الهوامش:**

١- أليف شفق، العشق، ص. ١١

٢- أليف شفق، العشق، ص. ٣٤.

٣- شفق، العشق، ص. ٩٦-١٠٥.

٤- انظر مراجع الرواية في ملحق البحث.

٥- العشق، ص. ٥١.

٦- العشق، ص. ٢٧

الجميل والمشوه في الأدب الروسي الحديث

• ليديا صيتشوفا / روسيا
• ترجمة د.سلطان قسوس

طاب يومكم! شكرا لمنظمي هذا الملتقى على دعوتنا للمشاركة، وأعتقد أن لقاءنا سيكون مفيدا وقلبيا وسيقوي علاقات بلادنا وثقافاتها وأدبها.

من أعرف من الأدباء الأردنيين؟ الروائي عيسى الناعوري ؛ الذي ترجمت بعض قصصه القصيرة إلى الروسية، الأديبة كفى الزعبي ؛ التي صدرت روايتها "عد إلى البيت يا خليل" باللغة الروسية في السنة المنصرمة. أما ما يخص الأدب العربي بشكل عام فقد صدرت في روسيا قبل فترة وجيزة رواية الأديب السعودي هاني ابراهيم النقشبندي "اعترافات امرأة عربية" ورواية المصري علاء الأسواني "عمارة يعقوبيان"، وكتاب "القبول بالآخر.أفكار مصري". وتمت إعادة نشر بعض أعمال الروائي المصري الحائز على جائزة نوبل –نجيب محفوظ وكذلك كتب "الكسندر ديوماس" العرب جورجي زيدان.

كذلك قرأت أشعار محمود درويش وتعرفت على إبداع الشاعر السوري نزار قباني، الذي نشرت مختاراته الشعرية في روسيا.

يحفل الأدب العربي بالمشاعر الإنسانية الحية، وفيه نجد الاهتمام بأكثر قضايا الحاضر الساخنة. للأسف ليس لدي أصدقاء يتقنون اللغة العربية، ولكن بعض المؤلفين الذين يعيشون في الشرق الأوسط ودول المغرب العربي يكتبون بالفرنسية. صديقي فيكتور بوتشينكوف

ترجم كتاب أمنون كابيليوك "عرفات الذي لا ينحني ". هذا الكتاب مكرس لحياة ونضال رجل المقاومة والسياسة العظيم –ياسر عرفات. هذا العمل لم يجد ناشرا له حتى الآن. كما ترجم فيكتور إلى الروسية رواية الكاتب الجزائري سليم باشي "إقتلوهم جميعهم"، وعرفت أن هذه الرواية صدرت بالعربية[1].

الآن سأتحدث عن نفسي، وأعتقد أن سيرتي في بعض أجزائها يمكن أن تكون ذات عبرة ومغزى.

لقد ولدت وترعرعت في أواسط روسيا، في قرية صغيرة من منطقة فورونيج. والداي من الفلاحين، عاشا حياتهما على الأرض المعطاء وعليها عملا. طفولتي وصباي مرتبطان بالاتحاد السوفييتي –الدولة العظيمة واللادينية والتي روى الناس عطشهم الروحي فيها بشكل أساسي عن طريق الآداب والفنون. كان ديننا آنذاك العدالة، الصداقة بين الشعوب، والتعاون المشترك ومساعدة المستضعفين.كان الكتاب السوفييت العظام قادة روحيين–إلى اليوم ؛حتى في المدن الصغيرة والقرى المنسية تجد العديد من الشوارع التي تحمل أسماء الأدباء والشعراء. أنا مثلا ترعرعت في بيت على شارع الشاعر العظيم نيكولاي نيكراسوف. كان في بيتنا الكثير من الكتب، وواصل شقيقي وشقيقتاي الأكبر مني تعليمهم العالي، وكانت والدتي تقرأ كثيرا. هكذا دخلت عالم الأدب، وهو للآن يبقى بالنسبة لي عالما ساحرا وسحريا.

بعد إنهاء المدرسة التحقت بمعهد المعلمين، ثم درست مادة التاريخ للأطفال. بقيت القراءة عملا محببا لي وأخذت أدون انطباعاتي الحياتية على الورق. في هذا الوقت كنت أقطن في موسكو، المدينة التي تجري فيها دائما الكثير من الأحداث الأدبية والفنية. ومع أننا وصلنا إلى زمن رديء وليس الأنسب لتطور الفنون– تفكك الاتحاد السوفييتي وظهرت الكثير من الصعوبات المادية – ولكن في ذلك الوقت بالذات قررت تغيير نمط حياتي بشكل حاد. التحقت بالمعهد الأدبي لأحصل على أسس فن الكتابة الأدبية.

هنا حالفني الحظ بشكل منقطع النظير – لقد التقيت بالإنسان الذي ساعدني على الصمود والمضي قدما في عالم الإبداع. إنه أستاذ المعهد الأدبي، الشاعر فالنتين سوروكين.

(١) صدرت رواية سليم باشي بالعربية بترجمة محمد ساري عن منشورات البرزخ/الجزائر عام ٢٠٠٧، وهي مكتوبة بالفرنسية في الأصل من منشورات غالي، وموضوعها تفجيرات سبتمبر وصورة الجماعات المسلحة (القاعدة) (المحرر).

لقد أثر على نظرتي إلى الحياة بشكل راديكالي. بالمناسبة في نهاية الثمانينات كان فالنتين سوروكين ضمن وفد اتحاد الكتاب الذي زار الأردن وسوريا، قصائده مترجمة إلى العربية، وهو مؤلف الملحمة الشعرية " الفلسطيني". في الوقت الحاضر كلفني أستاذي بتنقيح مؤلفاته وحتى اليوم صدرت ستة مجلدات من أعماله الكاملة التي أحضرت معي بعضا منها.

درست في المعهد الأدبي بالمراسلة، وفي نفس الوقت كنت أعمل في الصحافة وتنقلت كثيرا في أرجاء الدولة. كانت تلك سنوات صعبة. في التسعينات حصل انقسام حاد بين الأدباء، وظهر آنذاك اتجاهان. هذان الإتجاهان برزا كذلك في السياسة والصحافة.

جزء من الكتاب اعتبر أن كل شيء في الاتحاد السوفييتي سيء وأن روسيا دولة غير حضارية، وفي كل الأمور يجب أن تكون أمريكا هي المثال. حتى القصف الوحشي لصربيا لم يقنعهم بأي شيء آخر. هؤلاء الأدباء عملوا ضد وطنهم، ومعظم الأحيان حصلوا على دعم السلطات. حتى اليوم أمريكا بالنسبة لهم هي المثال والصنم بالرغم من احتلالها للعراق واجتياحها لأفغانستان.

هذه النظرة خاطئة وتخلو من الأخلاق والشرف والانتماء. أنا وأصدقائي والعدد الهائل من أدباء الأجيال الأكبر سنا اعتبرنا ولا نزال أن الوطن يتطلب الحب وليس الخيانة، إن الحياة في روسيا يجب أن تكون بحيث ينعم العاملون برغدها وليس اللصوص، إننا نحتاج الأديب في الوطن وليس في الغربة المترفة.

عام ١٩٩٨ أسسنا مع طلاب المعهد الأدبي المجلة المسماة " المقلة الشابة "، التي أصبحت تجتذب الأدباء المؤيدين للثقافة الوطنية. هذا العام أصبح عمر مجلتنا اثني عشر عاما، وهي تصدر على الإنترنت ويقرؤها ويكتب فيها عدد كبير من أبناء الوطن.

كتابي الأول " الهاجس" صدر عام ٢٠٠١. في هذا الكتاب جمعت عددا من القصص القصيرة، وهو الفن الكتابي الذي أحبه، والذي أشعر من خلاله بحريتي الكاملة.

ثم تلاه كتاب يضم مجموعة من المقالات بعنوان " نقطة التفتيش الأخيرة" وفيه دونت انطباعاتي عن رحلاتي إلى جمهورية الشيشان، حيث جرت المعارك الطاحنة. أنا لا أحب الحرب ؛ وهي ليست من موضوعاتي، ولكنني اعتبرت أن من واجبي السفر إلى الشيشان وكتابة مشاهداتي.

صدرت لي ستة مؤلفات، والأكثر أهمية فيها هي المجموعة القصصية " الاثنان معا ". أنا لا أنتمي إلى الأدب التجاري، ووسيلة رزقي هي العمل الصحفي. الأدب هو ذلك الفضاء الذي أرغب أن أبقى فيه حرة في التعبير عن أفكاري وآرائي. هذا طبعا حمل ثقيل ؛ ولكنني بالمقابل أكتب ما أريد، والكتب الجيدة – عاجلا أم آجلا – ستجد ناشرها.

و أنا أستعد للقاء بكم أخذت أفكر بالموضوعات الأساسية لقصصي ؛ والأبطال الرئيسيين لكتبي. أعتقد أنهم أولئك الناس الذين يؤمنون أن أهم مفهوم في الحياة هو الجمال.

الكاتب الروسي فاسيلي دفورتسوف يقول "إن الجمال هو الإحساس بالإله ". أنا يجتذبني جمال الروح الإنسانية، جمال الفعل النبيل، جمال الأحاسيس الإنسانية. الشاعر فالنتين سوروكين يقول في إحدى قصائده " جئت لأغني للجمال......". أنا أتماهى مع هذه الأحاسيس وأحاول تجسيدها في قصصي.

أبطالي هم الناس الذين أعيش بينهم. عملي في الصحافة يعطيني إمكانية الالتقاء بالمليونير والشحاذ، بالمعلمين والفنانين والسياسيين والعسكريين. أنا أتابع الناس الذين لديهم اهتمامات روحية، والأهم من ذلك أحبّ أبطالي إليّ هم سكان الريف. إنهم بالذات الذين يحافظون على اللغة الروسية حية، يحافظون على حس الفكاهة ولديهم النظرة الصحيحة إلى الحياة. روسيا دولة كبيرة وعظيمة، والفلاحون فيها منذ القدم هم الحافظون لها ولتقاليدها. القرية هي التي أعطتنا المقاتلين الأبطال والأدباء والعلماء.

في الأدب الروسي الآن العديد من المبدعين. كل ممثلي الجيل المبدع الآن ترعرعوا في الاتحاد السوفييتي – الدولة ذات التوجه التعليمي والمعرفي. كل يوم في روسيا يتم نشر عشرات الكتب ؛ ويبلغ عدد المؤلفات الأدبية سنويا حوالي ثلاثين ألفا. بالرغم من هذا ؛فبرأيي لم يعط الأدب الروسي الحديث للعالم فكرا جديدا بشكل جذري. (مقارنة بما أعطاه ليف تولستوي أو دوستويفسكي مثلا).

ما هو السبب في ذلك؟ أنا أرى أن السبب الرئيس والمعضلة الأساسية لروسيا المعاصرة، لأدبها وثقافتها هو ضعف الإنتيليجنسيا الوطنية؛ التي عليها أن تجابه الإنتيليجنسيا الكوزموبوليتية. ممثلو الكوزموبوليتية يحاولون حشرنا في(ثقافة الهامبورغر الثقافي للجماهير) ؛ في الفن العدواني ؛ في التلذذ بالنقائص البشرية التي تمجدها (النخبة).

الجوهر لديهم هو الفن المضاد للفن (اللافن)، إنه ينحدر بالروح الإنسانية، يساهم في دعم الاستخفاف بالفن والقيم الفكرية والإنسانية العالمية.

سيادة الكوسموبوليتية العدوانية بدأت قبل انهيار الاتحاد السوفياتي؛ وهي تهيمن على روسيا في الوقت الراهن. هذا أدى إلى انخفاض حاد في القراءة الهادفة؛ وأصبح الأدب الجاد غير مهم لغالبية القراء، الذين توجهوا إلى الأدب الرخيص من الروايات البوليسية والجنسية.

في صحافتنا يمكن أن تقرأ عبارات مثل "دور النشر العربية محافظة في خياراتها، وتفضل الأدب الكلاسيكي الروسي، وترفض قطعيا العروض لترجمة أعمال الأدباء الروس المعاصرين". هذه النظرة الحذرة التي يحملها الناشرون العرب تجاه أكثر الأدباء الروس شهرة في الغرب لها مبرراتها المنطقية. للأسف حتى نحن – الانتيليجينسيا الوطنية تعبنا من هؤلاء "الأدباء المعاصرين"، الذين يعتبرون كتابا روسيين ولكنهم يقضون معظم حياتهم في الخارج: إما في إسرائيل أو في الغرب. هؤلاء الأدباء الكوزموبوليتيون يتلقون الدعم من الوكالة الفيدرالية للنشر، يرسلون لتمثيل وطننا في المعارض الدولية للكتب، يحصلون على الجوائز النقدية الضخمة وتتم ترجمة كتبهم إلى اللغات الأجنبية. هؤلاء الناس يقدمون تصورا مشوها لوطننا وشعبنا. وهذا ليس فقط في الأدب بل في كل أشكال الحياة الثقافية: في السينما والتلفاز والمسرح. المشكلة هي أن روسيا تسير الآن على الخط الرأسمالي، لكن البرجوازية الوطنية لا تزال ضعيفة، وتأثيرها في أمور الدولة ضئيل.

كما هو حاصل في الأدب كذلك في الاقتصاد: الدور الرئيس يلعبه رأس المال الكوزموبوليتي متعدد الجنسيات. هذا خطير جدا لأن لدينا مساحات شاسعة غنية باحتياطات النفط والغاز والمياه والغابات والذهب والثروات الجوفية، في الوقت الذي يتناقص فيه عدد السكان بمقدار مليون شخص سنويا. جميع جيراننا: أوروبا، الصين، و دول آسيا الوسطى سيكونون سعداء بالطبع إذا ازداد ضعف روسيا.

ضعف الإنتيليجينسيا الوطنية سيؤدي إلى نتائج وخيمة، وسيطرة الكوزموبوليتيين ستؤدي إلى ضياع القيم الفكرية وإلى تخلف المجتمع. في العالم العربي –على حد علمي – توجد رقابة دينية وأخلاقية. من الصعب علي أن أحكم إلى أية درجة تكبل هذه الرقابة حرية الفرد والإمكانيات الإبداعية للفنان. لكنني أعلم أنني يمكن أن أذهب إلى دار السينما التي

تعرض فيلما عربيا (مثلا الفيلم الأردني – الشراكسة) دون أن أصاب بصدمة روحية أو سيكولوجية. أما في الأفلام التي تعرض في مهرجان موسكو الدولي للأفلام والقادمة من ألمانيا، النمسا، هولندا وعدد كبير من دول أوروبا فتفاجأ فيها بمشاهد الإباحية والعري الفاضح التي تخدش الحياء.

في الإمبراطورية الروسية ومن ثم في الاتحاد السوفييتي كانت هناك رقابة، ولكن هذا لم يمنع الأدباء والفنانين من إبداع التحف الفنية والروحية الخالدة. تجربة الحياة في روسيا المعاصرة تدفعني للقول إن عدم وجود الحدود الأخلاقية أمر خطير جدا – المجتمع يضع مفاعيم الخير والشر. على كل حال فالرقابة لدينا موجودة: فمثلا ممنوع على الصحافة تحديد قومية المجرم –يمكن عندها اتهام الصحفي بالتطرف والشوفينية. ممنوع القول إن الانتيليجينسيا اليهودية تتولّى في روسيا مناصب قيادية لا توازي التمثيل النسبي لليهود في الدولة – هذا يهدد بوسمك باللاسامية مع كل ما يترتب على هذا اللقب من نتائج.

حسب معلوماتي فإن اللغة العربية محافظة جدا، وهذا يمنع تطوير أساليب وأشكال فنية جديدة. نحن اليوم في روسيا نعاني من مصيبة معاكسة: لغتنا الروسية الثرية والعريقة التي أعطت العالم الكتاب العظام، يمكن الآن أن تهان ببساطة وحرية باستخدام الألفاظ البذيئة، بوصف المشاهد الشاذة واللاأخلاقية والإشادة بها. هذا التوجه ينفر منه الإنسان السوي ولا يستسيغه، ولكن بسبب هذا الانحدار وإنتاج هذه النفايات يمكن لمن يدعي أنه أديب أن يحصل على الشهرة، على الجوائز والترجمة إلى اللغات الأخرى، يحصل على الدعاية من خلال التلفاز ووسائل الإعلام الأخرى.

"أدب الصدمة" طريقة مجربة لبداية المشوار للأديب الكوزموبوليتي أو الفنان ذي النفسية المريضة والمشوهة. من الطبيعي لنا نحن – ممثلي الانتيليجينسيا الوطنية ولأي إنسان يحب روسيا ويؤمن بدورها التنويري- رؤية هذه التطورات المتهاوية والمنحدرة اللاأخلاقية.

و بالرغم من كل هذا فمخزون وإمكانات روسيا الثقافية والروحية لا تزال عالية. لدينا شعب مبدع وأنا واثقة أن الوضع الثقافي لدينا سيتغير نحو الأحسن. على أية حال نحن نبذل كل ما نستطيع في هذا المجال.

أنا متأكدة أن هذا المؤتمر جمع أدباء يحبون بلادهم وشعوبهم، ويعملون لتطوير ثقافتهم الوطنية. نحن وإياكم مهمون لبعضنا البعض بسبب أصالتنا وانتمائنا. الآداب القومية والوطنية تشكلت على أيدي عظماء الفكر الإنساني، والمثقف الأصيل سيدافع دائما عن التعايش السلمي للشعوب، عن تطوير العلم والمعرفة عن تثقيف الشعوب، عن حصول العدد الأكبر من البشر على الموروث الثقافي والعلمي. أعتقد أننا وإياكم سنتعاون معا وبالتالي ستتعاون شعوبنا لما هو أفضل.

الإتجاهات الرئيسة
في تطور النثر الروسي الحديث

• كابيتالينا كوكشينيوفا
• ترجمة: د.سلطان قسوس

١

بعد تفكك امبراطوريتنا السوفييتية بفضائها الثقافي الهائل انقسم المجتمع الإبداعي إلى معسكرين ضخمين: معسكر الأدباء المرتبطين بالقرية وبالأرض (الوطنيون) ومابعد الحداثيين. هذا لم يكن صراعا حول الأشكال الإبداعية والإستيتيكية، ولم تكن حربا بين الأصالة والمعاصرة، واختلاف جذري في فهم دور الأدب وأهدافه، اختلاف حول مفهوم الدولة-الوطن في ماضيها وحاضرها.

في تسعينات القرن العشرين ظهرت بشكل حاد مسألة (أزمة القيم التقليدية)، حيث تحت عنوان (التقليدية) اندرجت تقاليد المجتمع السوفييتي القريب وكذلك القيم الروسية الكلاسيكية بكاملها. انهيار الإمبراطورية السوفييتية وإعادة النظر الشاملة في الإحداثيات الإديولوجية القيمية تمثلت قبل كل شيء في تفكيك الواقعية الإشتراكية في الأدب.هذا التدمير النشيط للواقعية الإشتراكية بدأه أولئك الذين اعتبروا أنفسهم (مابعد حداثيين).

يمكن اعتبار (رفض الإديولوجيا)-الخط الأساسي في" نظام الرفض" – أول تحد من قبل مابعدالحداثيين للتقاليد الفكرية.المثال مات. لم يطرح أحد السؤال المهم: إمكانية أو

عدم إمكانية أو عبثية الحياة بدون المثل الأعلى. المثل الاشتراكية بدأت بالتلاشي تدريجيا من الأدب، ولكن مفاهيم(الحريات الديمقراطية) تحولت إلى إدراك وجود أزمة المفاهيم الإنسانية. اتجاه مابعدالحداثة جلب إلى الأدب أيضاً اللابطولة-لم يعد هناك بافل كورتشاغين،بطل رواية أوستروفسكي(الفولاذ سقيناه)! تم "طرد"كل أعضاء الكومسومول، أبطال البناء العظيم والخطط الخمسية الجبارة، من الأعمال الأدبية.؟ هو ما يسمى "الأدب الآخر". "الأدب الآخر هو الذي أصبح وحتى انصرام القرن العشرين الفضاء الرحب لنقد وتجريح التقاليد والمثل. "الأدب الآخر أخذ ينافس لتقديم معنى جديد للإنسان في الأدب، لتقديم موديل جديد للعالم ككل.

بشكل عام أصبح كتاب مابعد الحداثة يهتمون بكل ما هو غير طبيعي وغير سوي،بكل ما هو متطرف.

التطرف ظهر أيضا كتحد للتقاليد. الأدباء بيتروشيفسكايا، تولستايا، بييتسوخ، بالي، دوفلاتوف، فلاديمير سوروكين، يروفييف بوبوف وسواهم اعتبروا من قبل النقاد ممثلين للنثر الآخر للأدب الآخر. في مؤلفاتهم توجهوا إلى التفكير الدوني إلى نوعية التفكيربأسلوب القطيع.مع الاختلاف البين في أسلوب كتابة المذكورين لكنهم في الجوهر يجتمعون في وصف عبثية العالم و"أهوال" الحياة اليومية."أهوال أو رعب الحياة اليومية" كأسلوب أصبح بداية عملية عامة لتدميرالإديولوجيا الاشتراكية الجمعية، المجتمعية السوفييتية (حيث كان ينظر إلى الفرد كجزء عضوي في تكوين مشترك أكبر)، تدمير المبدأ السوفييتي للإنسان الهارموني(المتناغم). بشكل عام ومتكامل فإن كتّاب (الموجة الجديدة) أو(الأخرى) فهموا أنها أدب مضاد وبديل للواقعية الاشتراكية (بشكلها الإديولوجي والجمالي). التصور الإديولوجي عن "المستقبل المشرق" تم شطبه باعتباره أسطورة.كذلك تم شطب الموقف الإديولوجي في وصف الإنسان السوفياتي باعتباره إنسانا واعيا ومشاركا بوعي في عمل جماعي لبناء مجتمع جديد. كل هذه "الأساطير" تصدت لها مفاهيم" الحياة اليومية الروتينية" و"أهوالها". هذه الأهوال تصبح في نظر الكتاب إياهم الإثبات الرئيس على عدمية وخواء الحياة الإنسانية. إذا كانت هناك في النظام الجمالي والإديولوجي السوفييتي نظرة مستقبلية (إلى الأمام، إلى المستقبل المشرق، إلى الجنة الدنيوية) ففي مشروع (النثر الآخر) ليس للإنسان أي مستقبل.

حياته عبارة عن حراك بلا معنى (إما حركة دائرية أو عشوائية)، من خلالها يتضح شيء واحد أكيد –هي حركة تنتهي بالموت. تم تقزيم وتضييق المقياس الهائل لجماليات الإستيتيكا السوفياتية بشكل قمعي.مثلا فالمجال الحيوي الملموس لأبطال "النثر الحديث" أصبح الأطراف: أطراف موسكو (خارج الطريق الدائري تدور أحداث قصة ت.تولستايا "فقير")، أو شقة مشتركة (قصص بيتروشيفسكايا وبالي). في الأدب السوفييتي كان مركز الحدث الأقسام الإنتاجية للمصانع، الساحة الحمراء أو الساحات الرئيسة للمدن الأخرى أو المشاريع العمرانية الكبرى والمعامل. في الأدب الآخر كل شيء مختلف: مكان الحدث –مكب النفايات، أماكن شرب البيرة، المستشفى، الثكنة، المقبرة، المرحاض ("المقبرة الوادعة" لكاليدين،" قسم المفقودين "لبالي،" الصندوق المعزول" لبيتروشيفسكايا، وسواهم.)

من ناحية أخرى فإن(الأدب الثاني أو الآخر) وهو يتحدى القيم السوفييتية والواقعية الاشتراكية وجد نفسه معتمدا بشكل هائل على تلك القيم(العديد من مؤلفات أؤلئك الكتاب ستحتاج في وقت قريب إلى شروح وحواش للقراء الذين ستفصلهم عن الحقبة السوفييتية عشرون أو ثلاثون سنة). الواقعية الاشتراكية أصبحت تلك الخلفية، ذلك الديكور الذي يشكل دعامة أفكار (الأدب الآخر).من المهم ملاحظة أن الأدباء يستخدمون الأفكار الرسمية للواقعية الاشتراكية وقوالبها.)دخل هؤلاء الكتاب في نسيج مؤلفاتهم النثرية كل حقائق عصر (الاشتراكية المتطورة):" الإحصائيات الاشتراكية" " استهلاك المنتج الاشتراكي"،

"الصحافة الحزبية"، " التأرجح الإديولوجي"، " المتجر السوفييتي" –هذا عبارة عن تاريخ واقتصاد دولة، وسياسة وأخلاقيات وعلاقات اجتماعية" ؛ "السلطة يجب أن تعطي الثقافة للجماهير"،" الاتحاد السوفييتي يقف بالدور لشراء المرتديلا" وسواها من التعابير.

غلب على الواقعية الاشتراكية الإدراك المتفائل للواقع الحاضر وكذلك للحياة المستقبلية- البطل المتطرف عند الحداثيين يمتلك نظرة سوداوية متشائمة تجاه الحياة.هناك كان (الإحساس الجمعي التعاوني) الانتماء إلى العام-أما هنا فخواء التوحد.

في "النثر الجديد" أصبح البطل هو اللابطل بالنسبة للقيم السابقة التي يتجادل معها. بشكل عام فإن اللبطل ينظر إلى العالم باعتباره معاديا له، حيث الإنسان "موضوع" أو "ملقى به " بدرجات مختلفة من الصدفة والإهمال.

الآن وصلنا إلى المسألة المركزية لأي أدب –وستكون مركزية بغض النظر عن اعتراف الأدباء بهذا أو عدمه. المسألة المركزية في الأدب– هي مسألة الإنسان، التي يتم حلها في الإبداع الفني عن طريق تصور محدد هو (تصور الإنسان).

٢

في الأدب الوطني المعاصر وابتداء من ثمانينات القرن العشرين تواجدت نظريتان تعكسان بشكل واضح نظرية الإنسان.إحداهما وطنية،معبرة عن الالتصاق بالأرض، والأخرى حداثية ناقشناها سالفا.

سأتحدث الآن عن الإتجاه الجذوري،الوطني للإنسان أو الاتجاه (الأرضوي).

أدباء الاتجاه الأرضوي، المعتمدون قبل كل شيء على التراث الهائل للأدباء (القرويين) –أجيال الستينات والسبعينات من القرن الماضي صمّموا على الحفاظ على" كبرياء" الأدب الروسي (النقاء،أخلاقيات المقياس القيمي،الشخصية الحية الموقف الإبداعي العالي وسواها). في هذا المجال لم يحصل انقطاع يذكر لا مع عصر الكلاسيكيين الروس ولا مع الأدب السوفييتي، على الأقل لأن عددا كبيرا من الأدباء "القرويين") مثل(أستافيف، بيلوف، راسبوتين، إيكيموف، نوسوف، ليخونوسوف، كروبين، بوتانين، غالكين، أوخانوف، كراسنوف) من إطار الإديولوجيا السوفييتية الرسمية في العصر السوفييتي نفسه. ثم أضيفت إليهم أسماء أخرى: بورودين(بدأ الكتابة في العهد السوفييتي ولكنه بدأ بالنشر في نهاية ثمانينات القرن الماضي)، غولوفين، غالاكتيونوفا، صيتشوفا، سيغين، سيميونوف، يرماكوف، بافلوف، بروكوبيفا، تاركوفسكي ولآخرون. وقبلهم في ترتيب زمني قامت أسماء عملاقة مثل: ليسنوف، أبراموف، ياشين، كازاكوف، موجايف، شوكشين.

لكن الاتجاه الأرضوي في الأدب الحديث أصبح مضطرا لمواجهة تحديات الزمن. أول تحد كان مسألة الشعب.. فبالإضافة إلى الإساءة إلى مفهوم "الشعب السوفييتي"(الذي سار بثقة إلى الشيوعية وانتهى الأمر به إلى البيريسترويكا والثورة المضادة وفي لحظة أصبح بالنسبة للأديولوجيين الجدد "القمامة") تمت الإساءة إلى مفهوم "حب الشعب المتأصل في الأدب الروسي. مبدأ الشعبية الذي أنتجه الأدب الروسي في القرن التاسع عشر كانعاكس طبيعي" للروح الشعبية" التي برزت ناصعة في الحرب الوطنية عام ١٨١٢ (و منها ظهرت المعادلة: الأرثوذكسية–الحكم المطلق–الشعبوية)؛ تعرض مع مجرى التاريخ إلى تجارب قاسية. النظرة الصحيحة إلى هذا المبدأ تعني "أن أصل الشعبوية في جوهره يقف فوق مفهومي

الثورة والثورة المضادة، لأن هذا المبدأ يحمل في ذاته قوتي الاستمرارية والتجديد في آن واحد(و بعض الظروف المحددة-القوة التدميرية)" حسب الفيلسوف الروسي إيلين.

نظرية الإنسان في أدب الاتجاه الأرضوي اعتمدت على مبادئ الشعبوية، الأصالة القومية، على الثقة" بأن الطابع القومي لن يتحول أبدا إلى قانون حتمي مطلق لا يتغير، ولذا فإن البعث الأخلاقي لأسسه (تطوره نحو الأفضل) ممكن دائما"-إيلين. في آخر رواية لفالنتين راسبوتين " ابنة إيفان، والدة إيفان" تتغلغل المصيبة وروح الزمن الحانقة ثناياها، وإذ تعتمد محوريا على جريمة البطلة الرئيسة التي تقتل مغتصب ابنتها ؛ إلا أنها بعيدة كل البعد عن سوداوية الأدب الحداثي. مهما كان الإنسان الروسي المعاصر مهانا، يرزح تحت الظروف القاسية وفي وقتنا الحالي مجروح الروح فإن راسبوتين يدافع عن كبرياء هذا الإنسان ويعلي شأنه (كما يحصل مع الشخصية الرئيسة تمارا إيفانوفنا وابنها إيفان ووالدها إيفان وسواهم من أبطال الرواية). يجب أن ندرك مرة وإلى الأبد أن الأدباء الأرضويين —و فقط هم- يمتلكون فن تأسيس الإنسان الإيجابي. نظرية الإنسان لدى الأرضويين متصلة بإدراك تكامل الإنسان.

هذا يعني أن الإنسان هو المخلوق العقلاني؛ ابن الطبيعة؛ المفكر؛ صاحب الضمير والمؤمن. الإنسان المتكامل هو إنسان حقيقي وميتافيزيقي. الميتافيزيقا ليست بلا أساس، أساسها موجود في الإنسان.

و الأساس هذا يعبر عن ذاته من خلال حقيقة الحياة الروحية. الأدب الروسي قدم الكثير في الوصف والتمحيص الدقيق للبدايات الميتافيزيقية في الإنسان. كل إنسان واع لذاته سيقول إن روحه حقيقة ملموسة

(التصور بأن "الروح أغلى شيء" تشكل جزءا من مركزية تقاليدنا). لنحاول أن نجد في أنفسنا ذلك "اللاشيء" الوجودي الذي انتشر بشكل فاعل في الثقافات الأوروبية بعد (هايديغر)!! في هذا جوهر المسألة لأن هذا "اللاشيء" لا يمتلك أرضية، أي أنه غير مرتبط بأي شكل بميتافيزيقية الإنسان. إنه مرتبط بتلاعب ثقافي ذهني.

بلا شك فإن الكاتب الروسي الذي يسير على طريق الأدب الكلاسيكي ويتمسك بالتقاليد والموروث سيؤكد في شخصية بطله الأرضوية. ولكن كل تأكيد فاعل يتطلب من الكاتب الإيمان؛ يتطلب من الكاتب تضمين كل كيانه(و ليس فقط وعيه) في عمله الإبداعي. (هنا

تجدر الإشارة إلى إختلاف آخر مبدئي للحداثيين الذين ينظرون إلى جوهرالعمل الإبداعي بشكل مغاير كليا-إنه كليشيهات،استنساخ، تلاعب بالأفكار، تحويل الكلمات إلى تعاويذ وكتلوجات ؛ مما يؤدي إلى تقزيم العمل الإبداعي ومكننته).

نظرية الإنسان الأرضوية هي مسألة طبيعية (وفي مقياس محدد لا يمكن تجاوزها) وتتطلب الواقعية، كممارسة عضوية وصعبة ومتكاملة في العمل الفني، وفي أساسها تكمن مهمة خلق الشخصية-المثال. لذا فالواقعية تتطلب من الكاتب (اندماجا) تاما في العملية الإبداعية. ولهذا تم إقصاء الواقعية من الأدب الحديث فهي -كما يدعون- لا تملك الأدوات الكافية لوصف الإنسان المعاصر (مما أثار بدوره رد فعل -الدفاع عن الواقعية - في مناظرات الأدباء والنقاد في نهاية التسعينات.) يمكن هنا أن نؤكد أن الواقعية الروسية تمتلك خصائصها المميزة لها، تمتلك أرضيتها الخاصة وميتافيزيقيتها (روحانيتها). إنها ظاهرة عضوية. لا ينظرالأدباء الأرضويون إلى الشعب ككتلة أو جمهور أو"كتعاونية غير واعية" بل كمجتمع فطري مكون من عدد ضخم من الشخوص الإنسانية المتفردة المتعددة النزعات. في مدونته التاريخية"الساعة السادسة" يتحدث فاسيلي بيلوف عن حياة فلاح روسي في القرن العشرين وعن كل شيء مهم فيها: عن التركيبة الأسرية، عن عمله الشاق والمفرح في آن واحد، عن إفلاسه، عن كل التغيرات والخطط الخمسية، عن التغيرات الجديدة التي عصفت بالقرية الروسية خلال القرن العشرين بأكمله. ولكن حسب بيلوف ليس الشعب الروسي قوياً فقط، بل القوة والصمود تميز كل إنسان روسي على حدة. إذا كان الأديب راسبوتين امتدح النساء الروسيات فبيلوف تفاخر بفلاحي روسيا. فعلا عمله التاريخي ليس فقط عن آلام وإفلاس ومصيبة الفلاح ؛ بقدر ما هو فرح الحياة الذي لا يمكن تدميره في ذاته. إنه عن تلك الرابطة الخاصة مع العالم،حين لا تتذمر منه(لماذا هو سيء، قاسي، غاضب) بل يتعجب بكل لطف (مع بقاء الغضب والدمار) من الجمال الذي لا يحجبه الغضب ومن صحة العالم الأزلية. بالمناسبة فإن رواية زويا بروكوبيفا (بدوري الخاص) يمكن أن تنسب إلى الأدب الروسي الجذري، وهي بموضوعها متصلة بعمل بيلوف.

الأدب الفلاحي القروي سمي في مرات عديدة "أدب العشيرة"، مع النقد القاسي لامتداداته (العشائرية). قدم النقاد بديلا له -أدب الشخصية (الفرد)، ولكن هنا المعضلة لأن الحداثيين غير قادرين على اجتراح أدب الشخصية التي تتطلب الاعتماد على مبدأ الفرد

المتكامل (بالذات هذا الفرد لم يظهر في الأدب الحداثي كما أوردنا في البداية). الشخصية ليست مساوية للأنانية الفردية ؛ لأنها تتطلب من الإنسان القدرة على مواجهة الأبدية وبهذه القدرة على تهذيب ذاته ضمن مقياس تاريخي ضخم. طبعا راسبوتين وبيلوف كانا وسيبقيان المثالين الأبديين لنا ؛ اللذين يحفظان في إبداعهما كل إرادتنا القومية الطامحة إلى الكمال، يحملان عبء فهم الإنسان الروسي المعاصر،مشاكل حياته وموته. طبعا الأدب الأرضوي (الريفي أو القروي) يتمثل في إبداع أسماء أخرى: بورودين وغولوفين مع أن هذين لم يكتبا بشكل مباشر عن عالم القرية، كذلك يعكس هذا الاتجاه أبناء إركوتسك بايبورودين وسيميونوف، صيتشوفا، غالاكتيونوفا، بروكوبيفا، نيكولايف، تاركوفسكي، بوريس آغييف، وتيتوف وسواهم. كلهم تجمعهم الثقة في لامحدودية الثراء الإنساني، الإحساس بالتعدد الصوتي لظاهرة الإنسان-الفرد، التفرد الديني له تميزه وطريقة تفكيره.

أمام الأديب المعاصر تنبسط نفس اللوحة للحياة ، ولكنهم ينظرون إليها من زوايا مختلفة. إحدى خصائص هذه النظرة التي تعطيها زخما خاصا هي النظرة الدينية أو المسيحية. هذا الموضوع بحد ذاته ضخم ومعقد.، لكن بالذات الجوهر المسيحي للفن الرفيع يعتبر من أهم دعائم الأدب الأرضوي (القروي). إنه خيار واع ومدروس. " المسيحية تلهب البشر بالمعاناة، ولكن بدون النار لا يظهر الله" –هكذا يقول الأب سيرغي فوديل. أن يستوعب العالم الإبداعي المعاناة (و ليس الإحساس الشاذ بالخواء –أو" الوجودية الدينية " الكاذبة)محتفظا في الوقت ذاته بالمقياس الديني (و ليس المقاييس الحياتية) ممكن إذا اعتبر الأديب أن عمله ذو أهمية قصوى. عندها فإن القاريء سيحصل على الهدوء الذاتي الذي يبني الإنسان. "مفتاح الجنة" ليوري سمارين، حيث البطل مدمن مخدرات يساق إلى الدير للعلاج، و"عش في المساعدة " لفكتور نيكولايف – هذه تجارب نثر أرثوذكسية. فيكتور نيكولايف وبطله يبدوان كأنما تخطيا كل حدود القسوة الإنسانية الممكنة – ليس الموت التدريجي لابن الحارة السكران في الزقاق (كما يحلو ""للأدب الآخر" أن يكتب)- بل الواقع الذي فرضته الحرب الأفغانية. أنا لم أقرأ عملا كهذا العمل في قسوته عن الحرب في أفغانستان، كذلك لم أقرأ عملا في مثل حكمته وفي انضباط أبطاله ورجولتهم أمام الموت والتضحية والمعاناة.

مواضيع انهيار الامبراطورية والمواطنين الروس الذين بقوا في أطراف الإمبراطورية ولم يعد الوطن – الأم بحاجة إليهم، كل هذا وصفته فيرا غالاكتينيوفا في روايتها "عشية الهدوء"

و في رواية "النائمون بسبب الحزن"، ولم أجد عملا أكثر تألقا وتراجيدية مما كتبته. لقد ربطت بقوة، بعقدة غير قابلة للحل بين الإنسان وزمانه. محاكاة العصر بالنسبة للناثر دائما عمل صعب. عبر نثرها الأسئلة الأبدية تنتقل بحزم إلى الواقع اليومي، مخترقة كل شيء: الإنسان ووعيه، ساحبة الجيل تلو الجيل إلى دوامة الزمن، حيث يعيش البعض "بكل الملذات" والبعض الآخر يموتون في الفقر والفاقة، وفئة ثالثة تصرخ:

"دمرتم وأضعتم ونثرتم كل شرانقكم وأغطيتكم الروحية المنقذة، وإذا استمر هذا الحال كيف تكون الحياة؟ " –و هذا كأنه نواح شعبي أو بكاء على الأطلال.

في رواية فيرا غالاكتيونوفا يسحب الزمان عن الإنسان تلك الأغطية، وليس الأغطية الزمنية الكاذبة بل والحقيقية الواقية. "الأرواح المستهلكة،التالفة "، " حدود السعادة التي استهلكها العالم "، " التيه الروحي للعالم "....... وماذا بعد؟؟ بالرغم من هذا فالرواية ليست بكاء على موت ودمار الأرض الروسية-الأرض" التي تدفن كل شيء ولا تجد لها الراحة والهدوء". هذه الرواية تتحدث عن الضغط الهائل الذي رزحت تحته روسيا خلال القرن العشرين. وهل تكفينا القوى لقرن آخر؟

نجد نمطا آخر من الكتابة لدى فاسيلي دفورتسوف من نوفوسيبيرسك، وآنا وكونستانتين سمورودين من سارانسك، وميخائيل لايكوف من إحدى قرى بريانسك والكساندر ترابيزنيكوف من موسكو. أما روايات ألكساندر بوتيومكين، فإنها أبرزت الزمن بنصوع –حيث" يلغى الإنسان "، حيث ينتظره الموت بحكم من المال، أو التعسف البيروقراطي أو الرذائل التي أصبحت باهضة الثمن واليوم تنشط تجارة تلك الرذائل.

بدون احترام الإنسان، بدون الصدق والانفتاح النقي لا وجود لأدب روسي حقيقي. يجب أن نقاوم الاتجاه الخطير الذي يسلب الثقافات وجهها الحقيقي. والذي يمكن أن يقاوم العبقرية الوطنية والعمل الوطني. اليوم في روسيا توجد مواهب هائلة في مجال النثر، ولكن واأسفاه إنها غير معروفة حتى في روسيا فما بالك بالخارج.

الفصل التاسع

وقائع جائزة ملتقى السرد العربي

دورة مؤنس الرزاز

- د. محمد البشير: مؤنس.. الحلم والرؤية
- د. عمر الرزاز: هكذا تكلم عن الحرية وآمن بها
- د. حسين حمودة : انفراط التميمة.. التئام التميمة
- فخري صالح: الأفكار إذ تتحول إلى روايات
- د. محمد عبيدالله : بهاء طاهر.. تكوينه وإبداعه
- بهاء طاهر: مؤنس وتجديده الإبداعي

مؤنس.. الحلم والرؤية

• د.محمد البشير

كان مؤنس مؤمناً أن شعبَنا العربيَّ المكبلَ بقيودِ السياسةِ والاقتصادِ والاجتماعِ سينهضُ يوماً ما، إلا أنه كان يرى أن نهوضَ شعبِنا في مصرَ سيكون له معنى مختلفٌ، وإنني هنا أودُّ إعلامَك يا راحلَنا أن هذا النهوضَ كان شاملاً، أفقياً من كلِّ المحافظاتِ والمدنِ، وعمودياً من كافةِ فئاتِ المجتمعِ العربي فالعمالُ، والتجارُ، ورجالُ الأعمالِ، والمهنيون، والأدباءُ، والقضاةُ المسئولون السابقون وبعضُ الحاليين مسلمين ومسيحيين كلُّهم التقوا في ميدانِ التحريرِ والأربعين وساحاتِ المحافظاتِ المختلفةِ، ليقولوا كلمةً واحدةً: نريدُ الحريةَ، نريدُ أمةً عربيةً تستطيعُ أن تساهمَ في بناءِ الإنسانيةِ بعد أن تحصلَ على حقوقِها السياسيةِ.

هذا ما حلمَ به مؤنس، وما رآه مؤنس. من هذا الحفلِ نُعلمُك يا مؤنس أن نمرودَك كان شاباً اسمُه محمد بوعزيزي من تونس. تمردَ ذلك النمرودُ (الشهيدُ) على واقعِنا القمعيِّ الذي تحدثتَ عنه في رواياتك المتعددةِ، النمرودُ الذي انتفضَ وأوقدَ شعلةَ الحريةِ التي حلمت، والذي حرّك فينا كلَّ نبضاتِ الثورةِ، لتفتحَ بعد صرختِه كلَّ أبوابِ المستقبلِ،الذي ستنجح أمتُنا في بنائِه كما أردتَ أيها الصديقُ العزيز.

إن مؤنس لم يكن حالماً، لا بل كان مؤمناً في أن هذه الأمةَ سوف تحققُ نصراً كبيراً على تخلفِها وتشتتِها واستلابِ قرارِها، هذا الثالوثُ العدوُ، الداخلُ فينا حتى العظمِ، ستنتصرُ أمتُنا أيضاً عليه وعلى أعدائِها الخارجيين حتماً عندما نهزمُ الرعبَ الذي زُرعَ فينا.

كان مؤنس مقاوماً للخنوع، والاستسلام، متفائلاً بالتغييرِ بالرغم من كل معطياتِ الواقعِ المرِّ الذي عاشه، لكنه كان مدركاً ومتحداً مع كل العاشقين للمقاومة في أمتِنا، وقارئاً وفق رواياته في أن الردَّ سيأتي من المأمنِ الذي اعتقده أعداؤنا، فاحتلالُ جنوبِ لبنان وبيروت في بدايةِ ثمانينات القرنِ الماضي الذي شهد عليه مؤنس، وأغضبه صمتُ نظامِنا الرسميِّ العربيِّ حيالَه. كان مؤنسُ، الغائبُ الحاضرُ، مؤمناً في أن الردَّ سيكونُ مدوياً، فعدوُنا الأمريكيُّ الصهيونيُّ الذي اعتقدَ أن لبنانَ وجنوبَه أصبح في مأمن، كان الردُّ منه كبيراً ومتغيراً ورائعاً، فطُردت القواتُ الصهيونيةُ، باحتفاليةٍ شاركنا بها الفقيدُ، واستمر الصراعُ حتى عدوانِ (٢٠٠٦) الذي نُعلمُكَ مؤنس أن المقاومةَ كانت كما توقعتَ أن تكون، انتصاراً مدوياً كان، وعسكرُ أعدائنا بكوا وبكى معه نظامُنا الرسميُّ العربيُّ أيضاً على هذه الهزيمةِ المجلجلةِ. نعم انتصرت المقاومةُ وأصبح لدينا شيءٌ نرد به على أعدائنا والمستسلمين منا، كما أن انتصارَ أهلك أهلِنا في غزةَ أضاف إلى حُلُمِكَ معنى جديداً من معاني التضحيةِ والصبرِ. أما مقاومةُ المحتلِ في لعراقِ العزيزِ علينا؛ العراقِ الذي تنبأت باحتلاله منذ ١٩٩٦ بروايتك الشهيرة متاهة الأعراب في ناطحات السراب، فقد كان ردُ شعبِنا في العراقِ على الاحتلالِ عظيماً، بالرغم مما ألحقه به الاحتلالُ من ضحايا وخسائرَ وتشرد!؟

لقد اعتقد الغربُ والصهاينةُ أن أمتَنا العربيةَ استسلمت لاستبدادِ حكامِها، بعد أن نجح هذا الغربُ في غزوِ الشبابِ وأسرِهم عبر ثقافته المتعددةِ الأشكالِ، وأطمأن هذا العدوُ واعتقد أنه في مأمنٍ من صحوةِ الشبابِ العربيِّ الذي أغرقه بوسائلِ الاتصالِ الاجتماعيةِ من (فيس بُك) و(تويتر) وتكنولوجيا الخلويات، إلا أنَّ النهوضَ والمطالبةَ بالإصلاحِ والتغييرِ لم يتأخر، فجاء مزلزلاً في تونسَ ومصرَ العربيةِ واليمن وليبيا والأردن وسوريا... الخ حيث أبهرت حركةُ شبابنا، شعبَنا العربيَّ والعالمَ كلَه من هذا الزلزالِ الرائع. رد الشبابُ على الهوانِ والاستبدادِ والقمعِ، وها هم حيث الآن معاً مرحلةً جديدة، ومستقبلاً واعداً مليئاً بالحرية والمساواة. لقد كنت يا صديقَنا واحداً ممن ساهموا في بعثِ هذا الواقعِ الذي حلمنا جميعُنا بولوجِه.

مؤنس منيف الرزاز كان صديقاً لفئاتٍ متعددةٍ في مجتمعنا، فبالإضافة لصداقته للأدباءِ والسياسيين فإنه كان صديقاً لرجالِ الأعمال، صديقاً للمرأة، للطلبةِ والشبابِ ولفئاتٍ كثيرةٍ من شعبِنا، كلُّ هؤلاء شكلوا أرضيةً لكتاباتِ مؤنس وهدفاً لسعادتِهم فأطلق على شخوصِ

رواياتِه أسماءهم وعناوينَهم، وجعل من حلمِه حلمَهم ومن واقعِه واقعَهم، وعبّر عن رؤاهم لمكامنِ التغييرِ والثورةِ على هذا الواقعِ.

لم يكن مؤنس شقيقاً لعمر وزينة فحسب، إنه شقيقٌ لأصدقاء يعرفُهم الحضورُ، وآخرين لا يعرفهم الكثيرون من هذا الحضور، فقد كان صديقاً لجمال أبو الراغب/ محمود عبد الستار/ جهاد غرايبه/ مازن الساكت وآخرين ؛ اكتشفنا أنه صديقُهم ولم يكن مؤنس أباً لمنيف ونور وكندة فحسب، فقد كان أباً لأدباءَ شبابٍ أتحفونا بقراءاتهم وغوصِهم في أغوارِ مؤنس. نعم إنه مؤنس الذي كان يحبُ الجميعَ ويحبه الجميعُ ممن عرفوه أو قرأوا له أو قرأوا عنه، لأنه مؤنس الإنسانُ والأديبُ والمقاومُ.

هكذا تكلم عن الحرية وآمن بها

• د. عمر الرزاز

بهاء طاهر أديب مبدع، ومفكر عربي متأصل في فكر النهضة، وبالإضافة إلى هذا وذاك، وربما الأهم في زمن فقد فيه الكثير من المثقفين البوصلة، فهو صاحب موقف. وقد دفع ثمن هذا الموقف مراراً وتكراراً.

فعلى المستوى الفكري، هو صاحب مشروع إعادة إحياء فكر النهضة العربي، الذي نشر أول مرة سنة ٩٣ وأعيد نشره سنة ٢٠٠٩، يتتبع رفاعه الطهطاوي ومحمد عبده وطه حسين،، ودور المثقفين في إحداث نقلة تاريخية على امتداد القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين في نشر فكر التنوير والحداثة، ولكنه أيضاً يدرس بعناية ظروف التراجع التدريجي والمنظم لمشروع النهضة على يد أنظمة الاستبداد.

وها هي شمس الحرية تسطع مرة أخرى، وها هي مصر تعود لتتبوأ موقعها العربي والإقليمي والعالمي.

وحتى لا يعيد التاريخ نفسه هذه المرة، وحتى لا تأفل شمس الحرية من جديد، علينا قراءة كتاب "أبناء رفاعه"، والأعمال الفكرية العديدة التي حاولت تفسير إحاله الحلم العربي في الخمسين سنة الأخيرة إلى كابوس. علينا أن نعمل لنكون جميعاً "أبناء رفاعة" وجيله من الإصلاحيين.

أما مؤنس فقد جسدت قصة حياته وأعماله الأدبية ومواقفه نفس الهاجس المرتبط بالحرية والنهضة ودولة القانون. فقد نشأ في الخمسينيات من القرن الماضي، وقرأ مع

والدته "لمه" مقدمة ابن خلدون وهو في الثانية عشرة من العمر. وقرأ طه حسين مع والده "حسين" لدى خروجه من المعتقل وهو في الرابعة عشرة من العمر. وعاش تجربة الحرب القاسية وقرأ رسالة من والدته "لمه" تحاول أن نفسر له انقسام الحزب على نفسه مرات ومرات في الستينيات فتعترف وتقول: "ما عاد الإنسان يدري موقع قدميه، أهو على الشط؟ أم في لجج البحر العاتية؟ أيقفز إلى اليمين أم اليسار؟ وأيهما اليمين وأيهما اليسار؟ وأين يقع الحق بينهما؟ أين يقع حق الإنسان كإنسان حي له قدسيته وله حقوقه وله حق العيش الحر وتقرير المصير؟".

وقرأ في ما قرأ من كتب والده منيف الرزاز في كتاب الحرية سنة ١٩٦٥.

"إن أسوأ ما يمكن أن يصيب الشعب في ظل الحكم الديكتاتوري هو فقدانه للموازين الخلقية. فالاقتصاد قد ينمو ومستوى الحياة قد يتحسن.. والقوة العسكرية قد تتضاعف.. ولكن شيئاً واحداً لا بد أن يتدهور باستمرار هو المستوى الخلقي... المواطن الواعي الشاعر بمسؤولية ليس له مكان في ظل هذا الحكم "الدكتاتوري" إنه لا بد أن ينتهي به الأمر إلى العزلة أو السجن أو الإهمال أو الموت، ومصيره دائماً درس لغيره من المواطنين".

وتجلى هذا الإرث بما رافقه من تجارب مريرة وفي غير دولة عربية في نتاج مؤنس الأدبي. فهو يكتب في رسالة إليّ:

"في أعمالي الأدبية كلها حاولت صوغ سجل لحياتنا المتلاطمة المرّة الغنية الثرية المتقلبة خلال السنوات الثلاثين الماضية... وخلال هذا المشوار المتعدد المسارب، ومفترقات الطرق، رأيت لصوصاً يحترفون سرقة الأحلام النبيلة، وتشويهها وبيعها عبر سماسرة التزوير".

"عرفت... الضباط الانقلابيين المتجهمين المجللين بأقنعة الغطرسة، وثياب الهيبة المضحكة، بينما كنت أدرك أن ملابسهم المزركشة الطقوسية هذه تواري تحتها ملابس داخلية متسخة مهترئة، يحرصون على إخفائها عن حبال الغسيل، وشاشات التلفزيون... كنت أشعر بالاختناق في أجزاء الحزب المهيبة شبه المقدسة ذات الانضباط السخيف. وارتاح إلى عفوية زلات اللسان والطيش وطرح التساؤلات الساذجة البريئة".

عبَّر مؤنس عن رفضه لهذا الواقع بشتى الطرق: بالكتابة، بالرسم، بالجرد، بالاعتكاف، بالسخرية، وأيضاً بالإقبال على الحياة بمعناها السامي،فقد كتب في نهاية رحلته: ما أروع الحياة. الحياة إحساس مرعش بنداء حرية مطلقة. اعترف أنني بتُ رجلاً أخطر، إذ تناثرتُ في مهب الحرية وذبتُ في حامضها. كلما اندمج المرءُ في الحرية غداً أكثر خطورة.

هكذا تكلم مؤنس عن الحرية وآمن بها وبحتميتها. وها نحن نرى الشباب العربي الواعي يشق طريقه نحو الإصلاح والحرية، رافضاً الخيار التقليدي الذي طرحه التاريخ السياسي العربي الحديث: إما القبول بالاستبداد وإما الغرق في الفتنة، الطريق إلى الأمام ليس سهلاً ولكنه أيضاً ليس مستحيلاً، بل ممكناً وممكن جداً ويتمثل في رفض الاستبداد رفض الفتنة معاً، والتمسك ببناء الحرية والعدالة ودولة القانون والمواطنه. ويتمثل أيضاً في أخلاقيات الحوار والقبول بالرأي والرأي الآخر والابتعاد عن الإقصاء والتخوين.

انفراط التميمة.. التئام التميمة

• د. حسين حمودة

أسوق، بداية، بعض ملاحظات، آمل ألا تكون مخلة تماماً لأنها مختصرة إلى حد كبير، حول بعض نقاط الالتقاء بين مشروعي بهاء طاهر ومؤنس الرزاز، هذه النقاط تتمثل في بعض ملامح عامة، وفي تناول مركزي مشترك بين هذين المبدعين.

فعلى التمايز القائم بين عالمي بهاء طاهر ومؤنس الرزاز، على مستوى التناولات القصصية والروائية في أعمال كل منهما، وعلى مستوى تحققاتها الفنية معاً، ثمة ملامح مشتركة بينهما، يمكن التماسها في مظان متعددة.

وتتمثل هذه الملامح المشتركة، ابتداء، في ذلك الاحتفاء الذي لازم عالميهما بما يتصل بالأوضاع العربية التي تدفع الإنسان الفرد إلى "هاوية" النفي والاستبعاد، وبما يستدعيه ذلك من حضور لوقائع مرجعية، تاريخية محددة، داخل الكتابة الأدبية (وقد تباينت وجوه تناول هذه الوقائع المرجعية في عمليهما)، ثم بما يقود إليه ذلك من إقامة نوع من التصادي بين هذه الوقائع، من جهة، وحياة الإنسان الفرد، من جهة أخرى، وتقنيات الكتابة وجمالياتها، من جهة ثالثة.

وتتمثل هذه الملامح أيضاً، في تلك الصيغة الفنية التي راهن عليها كلاهما: المغامرة السردية التي تبدأ من حيث توقفت تقنيات السرد القصصي والروائي في المنجز الغربي، والحرص، في الوقت نفسه، على تمثل قيم في الكتابة ليست مقطوعة الصلة بجماليات

"الحكي" في الموروث العربي، مما يبلور كتابة من نوع خاص، تتأبى على كل محاولة لتصنيفها، ربما هي ضرب من "واقعية جديدة"، تسعى إلى تأسيس "صيغة خاصة"، تحاول، وتنجح في تقديم إجابة عملية إبداعية، حول أسئلة مشرعة، ومشروعة، حول "هوية" الكتابة؛ وتتعلق بطابعها المحلي والإنساني، وقدرتها على اختبار الحدود والتقعيدات المتصورة التي تمايز اعتسافاً بين الجماليات الفردية والجمعية، أو التي تقيم قسراً جدراناً فاصلة بين "الديالوج" و"المونولوج"، أو بين "الحواري" و"البوحي"، إن صح هذا التعبير.

وتتمثل هذه الملامح المشتركة بين بهاء طاهر ومؤنس الرزاز، أيضاً، في أن كتابة كل منهما (التي التمست عوالمها في أنواع أدبية عدة؛ إذ كتب كل منهما كما نعرف جميعاً،القصة القصيرة والرواية والمقالة، ومارس كل منهما الترجمة، وكتب بهاء طاهر، في بداية حياته، المسرحية، وخاض مؤنس الرزاز تجربة الكتابة للأطفال)، تمثل كتابة كل منهما مغامرة تعبر التخوم المتعارف عليها وأحياناً تخترقها. وهكذا، مثلا، في بعض قصص مجموعات بهاء طاهر ("الخطوبة"، "ذهبت إلى شلال"، "لم أعرف أن الطواويس تطير") يمكن أن نتلمس نزوعاً روائياً، وفي بعض رواياته (خصوصاً "قالت ضحى" و"شرق النخيل") يمكن أن نلحظ نزوعاً قصصياص قصيراً، ثم في بعض نصوصه (مثل "محاكمة الكاهن كاي - نن" و"في حديقة غير عادية") يمكن أن نشهد مراوحة بين اعتماد تقنيات القصة وتقنيات الرواية. والأمر نفسه في بعض أعمال مؤنس الرزاز (ثمة نزوع قصصي قصير، على الأقل، في بعض رواياته، خصوصاً "أحياء في البحر الميت" و(اعترافات كاتم صوت) و"الشظايا والفسيفساء")، وهذا كله يومئ إلى تجربتين لكاتبين لا يقنعان بالمستتب المتعارف عليه من التقاليد الأدبية الآمنة، بل يراهنان على ما تقود إليه، وتستكشفه، المغامرة الإبداعية المفتوحة على ما لا حصر له من الاحتمالات.

كذلك تتمثل هذه الملامح المشتركة بين تجربتي مؤنس الرزاز وبهاء طاهر في تلك القدرة الهائلة على التقاط نبرة خفية تشيع وتسري في كتابتيهما، هي أشبه بنقطة حرجة، تلتقي عندها مسارات وأصداء متنوعة: السخرية الشفيفة (التي رآها مؤنس الرزاز في كتابته نوعاً من السخرية السوداء، التي تناءت عن السواد في بعض قصص بهاء طاهر الأخيرة، مثل "إنت اسمك إيه")، والحنو الحادب على شخصيات تكابد ما تكابد في عالم طارد، والثقة

بأن التعبير عن الضعف البشري هو، في الحقيقة، تعبير عن الوجه الآخر للإنسان؛ قوته المتمثلة في عدم التكيف مع عالم قائم، حافل بأشكال القهر والوطأة، مقيد لكل حرية، حاجب لكل أفق.

• •

بجانب هذه "الملامح" العامة المشتركة، يمكن التقاط موضوعة رئيسية جمعت بين مشروعي بهاء طاهر ومؤنس الرزاز، وإن تجسدت عند كل منهما بطريقة مغايرة. تتحقق هذه الموضوعة فيما يمكن تسميته المراوحة بين "انفراط التميمة والتئامها". وهي موضوعة مركزية حاضرة بإلحاح في قطاع كبير من مشروع مؤنس الرزاز، وهي موضوعة أساسية، مراودة، في قطاع مهم من عمل بهاء طاهر الممتد.

انفراط التميمة يتصل، فيما يتصل، عند الكاتبين الكبيرين، بالتوقف الإبداعي عند تجارب بعينها، تقترن بعالم يعاني، ويواجه، مفردات التشظي والانقسام والانفصال والانفصام. ففي رواية مؤنس الرزاز (الشظايا والفسيفساء)، وفي روايته (أحياء في البحر الميت)، إلى حد ما، تجسيد نموذجي لكل ما يندرج في مجال دلالي متصل بالتبعثر والتشتت والتفتت والتلاشي. وفي رواية بهاء طاهر (الحب في المنفى)، مثلاً، تقدم علاقات الشخصيات تعبيراً عن العلاقة الأسرية التي تناءت أطرافها عبر الأماكن، وتوزعت بين الرؤى والاختيارات، فكانت تلك الانقسامات التي تطل بين آن وآن، بين لحظة وأخرى، خصوصاً داخل الراوى المتكلم الذي سيظل حتى سقوطه الأخير نهباً للعزلة عن كثيرين ممن كانوا يلتفون حوله في زمن سابق، ملتمساً أواصر سرعان ما تتمزق، يمكن أن تصله بالحب الذي يلوح مكبلاً بشروط مناوئة، ملاحقاً بمشاهد مجازر القتل الجماعي والقمع والحصار، التي صاغتها الممارسات الإسرائيلية في لبنان، وهي مشاهد قادرة على أن تئِد، في الرواية وربما خارجها، كل حب.

يتصل بهذا السياق تناول قضية علاقة الفرد والجماعة، وخصوصيتها في المجتمعات العربية، وهو تناول ماثل بوضوح في بعض أعمال بهاء طاهر ("شرق النخيل" و"خالتي صفية والدير" و"الحب في المنفى" وقصته "في حديقة غير عادية")، وفي بعض أعمال مؤنس الرزاز (روايته "الشظايا والفسيفساء" بوجه خاص)، حيث بقايا المجتمع الجماعي، البدوي أو الريفي، توضع في مواجهة النزوع الفردي للتحرر، أو حيث يلوح البعد العشائري القبلي

متصادماً مع التقاليد الحزبية، أو متداخلاً معها، ويتصل بهذا التقاط بعض الشخصيات المستوحدة، العالقة على الحافة بين عالمين.

ويندرج في دائرة انفراط التميمة، أيضاً، وباتصال بالتناول السابق، إلحاح هاجس الاغتراب، متعدد الأشكال والمستويات، على شخصيات قصصية وروائية كثيرة عند بهاء طاهر ومؤنس الرزاز، وما يفرضه هذا الاغتراب من مسافات قائمة بين الذات والعالم، لا يمكن نفيها ولا يمكن اجتيازها. وضح هذا منذ مجموعة بهاء طاهر الأولى (الخطوبة)، واتصل حتى روايته (واحة الغروب)، وتجلى في عدد من أعمال مؤنس الرزاز كذلك (منذ مجموعته "البحر من ورائكم" وحتى روايته "ليلة عسل").

ويقترن بدائرة انفراط التميمة، كذلك، غياب "سرة العالم" بالتعبير الجغرافي القديم عن عالمي بهاء طاهر ومؤنس الرزاز. قد تلوح "القاهرة"، في بعض كتابات بهاء طاهر، على المستوى الظاهري، مركزاً ما، ساحة لاختبار تغاير الوعي وتنافر العلاقات الإنسانية وتباين الروابط بين الذات والآخرين، أو قد تلوح هذه المدينة مجالاً لاقتناص قدر ما من التحرر، أو ساحة أرحب للاحتجاج والرفض (روايته "شرق النخيل").. إلخ. لكن هناك، في عالم بهاء طاهر، مسارات مفتوحة على "مراكز" أخرى، في صحراء مصر وفي جنوبها وأيضاً في بعض مدن العالم المسماة وغير المسماة. أيضاً قد تلوح "عمان"، في كتابات مؤنس الرزاز، بؤرة مركزية تستعيد تجربة "البيت القديم"، الذي نبرحه في المكان، وننأى عنه في الزمن، ثم نسترده بمحض الحنين الممض أو بالأوبة الفعلية. وخلال هذه العلاقة نرى عمان، بصور مراودة كثيرة، في قطاع من كتابات الرزاز ("عمان الحبيبة"، أو "مدينة المتقاعدين"، أو "مدينة القومية العربية الفاضلة"، أو "المدينة الملاذ"، أو "عمان الصغيرة القديمة التي فيها الكل يعرف الكل"..إلخ)، أو نراها فيما قال هو عنها، خارج الكتابة: "الأم المتوازنة الحنونة، الحكيمة معتدلة المزاج". ولكن، مع ذلك، فتجربة الرزاز تتناءى في قطاع كبير منها عن عمان، البيت الأول، لتنفتح على عوالم شتى: المدن العربية المتعددة التي تحتل حضوراً لافتا في قصص الرزاز ورواياته.

ويندرج في دائرة انفراط التميمة، أيضاً، ذلك الاهتمام عند بهاء طاهر ومؤنس الرزاز برصد "التغير" الذي يقترن بفعل الانفراط ذاته؛ أي بتفكك التميمة وتباعد أطرافها. ويتحقق هذا خلال مسافة، تطل وتتطاول في أعمالهما بأشكال شتى، فيما بين اختيارات

الشخوص القصصية والروائية، في زمن ما، والملابسات التي أحاطت بهم، والمصائر التي انتهوا إليها، في زمن آخر. وهذا الاهتمام بتأكيد تلك المسافة الفاصلة بين عالمين، في زمنين، مرتبط، بالطبع، باحتفاء بهاء طاهر ومؤنس الرزاز بالتحولات الكبرى التي شهدها عالمنا، والتي شهدها العالم، خلال العقود الأخيرة. لكن كاتبينا لم يتناولا هذه التحولات من خلال الاكتفاء بالإشارات المحددة، أو حتى الموثقة، لها، بل جسدا تمثيلات إبداعية حقيقية لها، خاصة بكل منهما، تجلت بطريقتين متباينتين على مستوى السرد الذي يحفل بصيغ التحول والاستدراك، وعلاقات الانتقال من مستوى لآخر، ومن زمن لآخر، وقبل ذلك، أو معه، تجلت هذه التمثيلات الإبداعية على مستوى تكوينات الشخوص الذين عاشوا هذه التحولات وعايشوها، وعانوا ويلاتها، وحلم بعضهم بتجاوزها، وإن لاذ بعض هؤلاء الشخوص بصور الماضي الذي كان قد انقضى مع عالم قد انقضى فيما قبل هذه التحولات؛ أي فيما قبل انفراط التميمة. قاد هذا إلى تجربة "الحنين" أو الـ Nostalgia التي توقف عندها بعض النقاد في عمل أو أكثر لبهاء طاهر، والتي تستحق وقفة أعمق معها في أعماله جميعاً، كما تستحق تقصيها في أعمال مؤنس الرزاز بأكملها. ليس هذا الحنين، في عالمي بهاء طاهر ومؤنس الرزاز، نوعاً من التوق إلى مجتمع سابق على المدنيّة، كما كان الحال في تجربة دايفيد هربرت لورنس، فيما أعقب الثورة الصناعية التي فككت روابط كثيرة كانت قائمة في مجتمع سابق عليها، بل هو موصول بوضع خاص بالمجتمعات العربية التي سعت، وربما لا تزال تستكمل سعيها، لتخطي علاقات قبل مدينية، وقبل مدنية، والتي دفعت وتدفع ثمناً باهظاً من أجل ذلك.

ويتصل بدائرة انفراط التميمة، من حيث أبعادها الإشكالية، وإمكان النظر إليها من زوايا شتى، ذلك الاحتفاء الذي نجده بجلاء في بعض كتابات بهاء طاهر، خصوصاً (نقطة النور) و(واحة الغروب)، ونجده عند مؤنس الرزاز، بجلاء أيضاً، في روايتيه (أحياء من البحر الميت) و(الشظايا والفسيفساء)، الذي ينطلق من بحث عما يمكن تسميته "ديموقراطية أدبية" تناوئ خارج الكتابة مجتمعات الحزب الواحد والرأي الواحد، وتتمثل روائياً في اعتماد الأصوات المتعددة التي تتباين عن صوت المؤلف، وربما تختلف معه وتسائله في غير حالة. يقترن بهذا استكشاف كل منهما، بهاء طاهر خصوصاً، لمناطق غير مطروقة حتى داخل الصوت الواحد، بل حتى داخل البوح الواحد، حيث يستنهض في "الحب في المنفى" ما يسمى "المونولوج الحواري"، أو المونولوج الذي يجاوز حدوده الداخلية الأحادية، ليستوعب.

عبر لغة/لغات التأمل رؤى الآخرين وتصوراتهم، وليتفهم، فيما يشبه محاكمة الذات لذاتها، منطق الآخرين واختلافهم (خصوصاً في "واحة الغروب")، كما يتعلق بهذا احتفاء مؤنس الرزاز بحضور القراء في النص باعتبارهم أصواتاً يمكن أن تختلف مع الصوت المهيمن المرتبط بالمؤلف (خصوصاً في روايته "اعترافات كاتم صوت").

• •

هل سعيي هذا، في هذه المحاولة، إلى التركيز على هذه المساحة المشتركة بين بهاء طاهر ومؤنس الرزاز، يعني الإطاحة ببديهية الأدب الأولي، وقانونه الأظهر: أن كل تجربة أدبية متمايزة عن كل تجربة أدبية أخرى، وأن كل كاتب حقيقي هو، كالبصمة، سمة فريدة وملمح لا يتكرر؟

بالطبع.. لا..

لبهاء طاهر تجربته الأدبية الأدبية الرحبة، التي هو وحده معلم عليها كما هي وحدها معلم عليه. وكذلك لمؤنس الرزاز تجربته المميزة التي تقود إليه ويقود هو إليها، فضلا عن أننا، حتى داخل المساحة المشتركة التي أشرت لبعض قسماتها، يمكن أن نجد (كما أومأت بقدر غير كاف!) "تفاصيل" و"كيفيات" و"اكتشافات" تتباين فيما بين إبداع كل من بهاء طاهر ومؤنس الرزاز، ويجسدها كل منهما بوعيه هو، وحساسيته هو، وذائقته هو، وفي النهاية يصوغها خلال مغامرته الإبداعية الخاصة به هو.

وخارج هذه المساحة المشتركة، امتدت عالم مؤنس الرزاز في مجالات أخرى، نائية، وترامي عالم بهاء طاهر في آفاق أخرى، بعيدة.

في هذه الوجهة، أو هاتين الوجهتين، يمكن أن نلمح في عالم مؤنس الرزاز، كما كتب عنه نقاده وقراؤه ومحبوه، أبعاداً متنوعة. هو كاتب "لا ينتمي إلى هذا الزمن بل إلى زمن آخر مليء بالقيم النبيلة والأحلام العريضة والطموحات الواسعة" (سعود قبيلات)، وهو أشبه بـ"شخصية تراجيدية ينسحب عليها القول الشائع: إن الحياة مأساة لمن يشعر بها وملهاة لمن يفكر" (د. محمد شاهين)، "غص بحطام أحلامنا الكبرى، واختنق بمشهد (الموتى الأحياء)" (إلياس فركوح)، "ثمة تراجيديا مرّة ظلت تعصف بروحه" (إبراهيم نصر الله)، "ابن التساؤلات الملحة، اللجوج، الحادة" (بول شاؤول)، كان يمتلئ بتلك

"الانكسارات الكبيرة والصغيرة" (سميحة خريس)، وكان يكتب، مع كتّاب مرموقين "هذا النبض العربي الكوني الفاجع" (نبيل سليمان)، و"كل رواية من رواياته ما إن تصدر حتى يبدأ نقاش ساخن لما تحمله من إشكالات وأسئلة مقلقة" (عبد الرحمن منيف)، وهو "كاتب مهم ومجدد" (صنع الله إبراهيم)، "نجح في روايته بتقديم "حلمه في إيجاد مجتمع متميز (...) بعيداً عن حالة المصادرة وأجواء اللامعقول التي يعيشها الإنسان العرب المعاصر" (عبد الله رضوان)، "لغته ثرية، متوالدة من التراث والحداثة" (يحيى القيسي)، وكان "المصور الدقيق لعنف الديكتاتورية العربية" (د. شاكر النابلسي)، وهو "مؤرخ للوعي العربي المنشق في هذا الزمان"، و"المعبر عن الإنسان الهامشي"، والمسكون "بأطروحة الانهيار" (فخري صالح)، "في رواياته العالم العربي كله يعاني ويعاش كمتاهة خاصة وكابوس خاص" (عباس بيضون)، وتأخذ المتاهة لديه "صورة الوطن بأجمعه حيناً وصورة الموئل الصغير الذي يتوه فيه الإنسان ويجهد (...) للخروج منه بعد فشله في مواجهته" (عبده وازن). وبعض هذه الكلمات، على عواطفها النبيلة، تومئ إلى تناولات مهمة في عالم مؤنس الرزاز، خاصة به وحده.

وفي هذه الوجهة أيضاً، يمكن في عالم بهاء طاهر. وأرجو أن تعفوني من الإشارة إلى الوجهات التي توجهها النقاد في قراءة عمله، فلو فعلت ذلك لاستوليت على هذه الليلة بأكملها. يمكن في هذا العالم الإشارة إلى مغامرات عدة، يذهب بعضها صوب الموروث المصري التاريخي، القريب والبعيد، ويعيد بعضها صياغة "نماذج أصلية" كبرى، في الميراث الإنساني، صياغة خاصة ببهاء طاهر وحده، ويحتفى بعضها بأبعاد جديدة خفية في السخرية التي تلوح وقد تناءت عن مسوحها الشائعة، ويحتفي بعضها بصيغة السؤال والتساؤل والمساءلة، ويجعل من هذه الصيغة عماداً لرواية كبيرة هي (واحة الغروب)؛ حيث في هجير عالم هذه الرواية وقرّه، يتحرك سردها تحت لفح السؤال وبرده. من فصلها الأول إلى فصلها الثامن عشر الأخير، ينهض السرد كله على السؤال؛ يتأسس في رحابة السؤال وينبني بحافز السؤال. يتعدد الرواة، وتتباين تكويناتهم وعوالمهم وتصوراتهم.. وتختلف زوايا رؤاهم وطرائق سردهم.. لكن، مع ذلك كله، يظل السؤال هاجسهم المشترك جميعاً، وهو سؤال متعدد، يطال قضايا كبرى: العدل، والخيانة، والموت، والوجود، والمصير الإنساني. كما أنه سؤال جمالي، بمعنى أن تقنيات كتابة هذه الرواية كلها مسكونة به، مشيدة عليه.

لعلنا نشهد الآن، في كثير من الشوارع والميادين العربية، ما يومئ إلى التئام جديد لتميمة جديدة. للأسف لم يشهد هذا الالتئام، معنا، مؤنس الرزاز. لكن بهاء طاهر يشهده، ويشارك فيه مشاركة فعالة. وأظن أن هذا الالتئام، في هذا المشهد الماثل الحافل، سيكون حاضراً في أعماله المقبلة التي ننتظرها جميعاً.

الأفكار إذ تتحول إلى روايات

• فخري صالح

يمكن النظر إلى تجربة مؤنس الرزاز الأدبية بوصفها تفكراً في العالم، والوجود العربي الراهن، من خلال السرد والكتابة؛ فهو لم يسع إلى إمتاع قارئه بما يحكيه من حكايات بل آثر إقلاق راحة هذا القارئ دافعاً إياه إلى مشاركته التفكير في ما آل إليه حال العرب المعاصرين، وفي الأسباب البعيدة والقريبة التي جعلت العرب يواجهون مأزقاً وجودياً معقداً في الزمان الحديث. لو أن مؤنس كان بيننا الآن لفرح بربيع الثورات العربية وكتب رواية جديدة تفسر بالحكايات التي تتناسل من بعضها لماذا ثار العرب وصرخوا هادرين في ميادين التحرير والتغيير العربية: لا لغلبة الاستبداد، نعم للحرية والكرامة.

لقد عمل مؤنس، في الزمن القصير الذي عاشه على هذه الأرض، على إنجاز عدد كبير من الروايات، مدركاً كما يبدو أن ملاك الموت كان يقترب منه داعياً للرحيل. وقد كانت هذه الروايات مسكونة بهاجس الكشف عن المشكلات العميقة التي يواجهها عرب القرن العشرين؛ فكانت ظاهرتا الاستبداد والعسكريتاريا، والتحام هاتين الظاهرتين معاً في زمان العرب الحديث، الثيمة الرئيسية التي تركزت حولها روايات مؤنس، خصوصاً في أعماله الثلاثة الأولى: أحياء في البحر الميت، واعترافات كاتم صوت، ومتاهة الأعراب في ناطحات السراب، التي يمكن عدها ثلاثية روائية تسعى للكشف عن بنية الاستبداد وانهيار المشروع النهضوي العربي نتيجة تحالف العسكر مع العصبيات والانتماءات الطائفية والقبلية الضيقة وأصحاب المصالح والتبعية الظاهرة والخفية لأنظمة الغرب الاستعمارية. ويستحدم مؤنس في هذه الروايات، لتحقيق غاياته الفكرية، تقنيات حداثية وأشكالاً متداخلة ومتقاطعة من

الحكي، جاعلاً الراوي يتدخل في السرد لينتشل القارئ من وهم السرد، منبهاً إلى أن ما يجري هو تخييل لا حقيقة متعينة. لكنه من خلال لعبة كشف أقنعته السردية، أو ما يسمى في تصنيف الأشكال السردية الميتا سرد أو الميتافيكشن، يعمل على التشديد على تعالق السردي والفكري، أو تنبيه القارئ إلى مسعاه لتأويل الحالة العربية، والوقوع على البنيات الشعورية واللاشعورية التي تقيم في أسس الدوافع السلوكية، الفردية والجماعية، للجماعة العربية في الزمان الحديث.

بالتوازي، أو ربما بالتقاطع مع المسعى السابق، انشغل مؤنس في رواياته بقضايا الحداثة والنهضة والتقدم، بوصفها هاجساً روائياً أولاً، وفكرياً في المرتبة الثانية. ولعل هذا الهاجس هو ما يلحم ثلاثيته الروائية برواياته التالية التي كرسها لقراءة التحولات الهجينة التي ضربت بعصاها مدينة عمان في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي، محولة مدينة صغيرة هادئة إلى مدينة استهلاكية حديثة ذات علاقات اجتماعية واقتصادية مشوهة. ويستخدم مؤنس، لجلاء هذه التحولات، شخصية "أبله العائلة"، في "جمعة القفاري" على سبيل المثال، ليعرض من خلال عيون بريئة كيف يتغير البشر وتتغير علاقاتهم وتعصف بهم شهوة الثروة.

إن في إمكاننا أن نلاحظ، سواء في روايات مؤنس أو قصصه أو مقالاته، خيطاً ناظماً يتمثل في انشغاله بقضية تقدم العرب وخروجهم من قبضة التخلف والاستبداد السياسي المقيم بين ظهرانيهم ينغص عليهم عيشهم ويمنع دخولهم العصر الحديث. وقد حاول في رواياته البحث عن تأويل سردي لهذا المأزق الذي علق العرب في شبكة خيوطه المعقدة، فاستخدم نظريات كارل غوستاف يونغ النفسية ودوافع السلوكين الفردي والاجتماعي لدى إريك فروم، وقوساً واسعاً من النظريات الفكرية والسياسية التي استلهمها في تفسير أسباب هذا المأزق ودوافعه.

كان مؤنس مهموماً بحل معادلة التقدم والحداثة في الحياة العربية المعاصرة، راغباً في التعرف على أسباب العطالة التاريخية، والمأزق الحضاري الذي يعبره العرب المعاصرون: لماذا تقدم الآخرون وتأخرنا نحن؟ لكنه لم يسع إلى النظر إلى ذلك من خلال البحث الفلسفي أو السوسيولوجي، بل من خلال الرواية، عبر تشييد عالم من البشر والأحداث. دفعه إلى ذلك معرفته بأن الشكل الروائي يوفر أدوات ملموسة للإجابة عن الأسئلة المجردة، فالرواية هي

الشكل الذي يقوم بتحويل المجرد إلى ملموس، فيما الفكر يحول الملموس إلى مجرد. وقد كان مؤنس ميالاً إلى رؤية الأشياء والأفكار وهي تتحول إلى وقائع وأحداث تسيل حياة وعواطف وصوراً تضيء الأفكار وتقدم تأويلات متعددة لها، وشرحاً مواربا لدلالاتها ومعانيها.

هنا كان يقيم شغف مؤنس بالشكل الروائي، ورغبته في إنجاز نص مختلف، يجدل التراث الحضاري العربي بعلم النفس اليونغي، بالمنظور السردي لألف ليلة وليلة، بما تقدمه الثورات التكنولوجية المتسارعة في الغرب خلال العصور الحديثة. في عمله الروائي يسعى مؤنس لوضع التجربة العربية المعاصرة في مواجهة التقدم الغربي التكنولوجي والفكري، مبرزا الفوات الحضاري لهذه المنطقة من العالم. وهو في استفادته من الشكل السردي لألف ليلة وليلة، الذي تتعاقب فيه الحكايات وتتوالد، يقيم في نصه طبقات من الحكايات التي تنتمي إلى عصور متوالية، جاعلاً هذه العصور تبدو طبقات لحفريات أثرية يفضي بعضها إلى بعض.

لكن اللافت في تجربة مؤنس الرزاز أنه كتب أعماله السردية انطلاقاً من الاحتكاك والتفاعل مع الروايات الكبرى في ميراث الحداثة العالمية والعربية. لم يبدأ من موروث الكتابة الروائية التقليدية الكلاسيكية، التي بدأ منها روائيون أردنيون مجايلون له، بل بدأ كتابته مسائلاً النص الروائي لمارسيل بروست وجيمس جويس وياروسلاف هاشيك (صاحب "الجندي الطيب شفيك")، وإميل حبيبي وصنع الله إبراهيم وتيسير سبول وغالب هلسا، في كتابة تقيم جسراً بين الحداثتين الغربية والعربية، وتعمل على صهر التراث بالحداثة؛ كما أن هذه الكتابة تقيم على حائط الأعراف الذي يفصل الحداثة عن ما بعد الحداثة.

كان الصديق مؤنس الرزاز صاحب مشروع روائي كبير، ما يجعل رواياته تطلع من بعضها بعضاً، ولم يكن راغبا في كتابة نصوص روائية لا يجمع بينها إلا اسم الكاتب المثبت على أغلفة الروايات. من هنا قدرة نصه الروائي على عبور الزمن وجذب انتباه القراء حتى بعد غيابه؛ فهو علامة لا تزول في سلسلة التطويرات الشكلية التي ألمت بالرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، كما أنه اسم بارز بين كتاب الرواية العربية، وليس كاتباً محلياً يعرفه أبناء بلده فقط. وسوف يظل اسمه يتردد في المدونة الروائية العربية، لكن عمله الروائي بحاجة إلى تأويلات وقراءات ودراسات عديدة لكي نعرف الإضافة التي مثلها في المدونة الروائية العربية.

بهاء طاهر.. تكوينه وإبداعه

• د. محمد عبيد الله

تمثل تجربة بهاء طاهر تكويناً عميقاً يجمع بين التجربة والثقافة، والواقع والفكر، ويستند ذلك التكوين إلى الحياة الشخصية مثلما يستند إلى حركة الفرد في إطار الجماعة، أي إلى تجربة الكاتب نفسه في مجتمعه وفي المجتمعات التي حملته حياته على الاتصال بها، ولو أردنا تلخيص ذلك استناداً إلى المكان/الأمكنة لوجدنا مفردات أساسية: الصعيد (الأقصر،الكرنك)/القاهرة (الجيزة، جامعة القاهرة، الإذاعة/البرنامج الثاني..)، سويسرا (جنيف/الأمم المتحدة) ثم تعود الدائرة إلى القاهرة مجدداً، وقد تنتهي إلى الأقصر والكرنك مجدداً، حيث ظل بهاء طاهراً متصلاً اتصالاً روحياً وحياتياً بموطنه الذي لم يولد فيه، ولكنه تشبَّع بروحه وأحلامه ووقائعه. وكتب على مقربة من واقعه وروحانيته رواية: "شرق النخيل" وروايته الشهيرة الأخرى: "خالتي صفية والدير". وفي الروايتين، ومع تقديم صورة الصعيد فإنه يمتد بتفاصيل تلك الصورة إلى الأسطورة والتاريخ والمدى الإنساني الممتد الذي يكتشفه بعيداً عن الأيدولوجيا، وقريباً من براءة العلاقات الإنسانية التي لم تعرف التزييف أو التزوير، وكأن بهاء الذي عاش بعيداً عن الصعيد قد تقصَّد إعادة بنائه استناداً إلى التفاصيل التي حفظها عنه من حكايات أمه، ومن تشوقه للصعيد، ومتابعته لأدق تفاصيل حياته في زياراته القصيرة التي لم تنقطع، وفي انتمائه الروحي الكلي إليه، وإلى القيم الإيجابية التي اختزنتها حياة أولئك البشر، فبنى عوالم متخيلة في صيغ سردية مبنية على الرؤية الإنسانية التي لا تعرف النكوص أو الهزيمة.

في ذلك التكوين خيوط متداخلة، قد يكون خيط الصعيد المصري –الذي أشرنا إليه- من أغناها وأكثرها تأثيراً وبقاء: "كان أبي وأمي من الصعيد، ومن قرية الكرنك على وجه التحديد التي تقع في حضن المعبد الشهير". والده درس في الأزهر وتخرج في دار العلوم في عشرينيات القرن الماضي، تجول كمدرس للغة العربية في أرجاء مصر حتى انتهى إلى الجيزة التي ولد فيها بهاء عام ١٩٣٥، وبلغ الأب سن التقاعد عندما كان بهاء في سن الخامسة، وتوفي وبهاء في السنة الجامعية الأولى (١٩٥٢)، أما الأم فكان مصيرها أن تعنى بحياة الأسرة، ولها تأثير قوي في حياة هذا المبدع، بل هي من حبب إليه القصص والحكايات من خلال موهبتها السردية التلقائية، ومنها –بحسب ما يقول- تعلم "حب الحكايات وحب الصعيد" وأهدى لها أول رواية له "شرق النخيل". ولعل صورة الأم في أدبه تدين لتلك الأم العظيمة التي لم تعرف القراءة والكتابة، ولكنها عرفت كيف تعلم ابنها حب الحكايات وحب الصعيد، ليتحول ذلك الحب إلى مصير حياة وعنوان عمر لهذا المبدع الأصيل.

بدأ اهتمام بهاء طاهر الأدبي بالقصص وكتابتها منذ أيام مدارس الجيزة. في السنة الرابعة الابتدائية كتب قصة لفتت انتباه المدرس وناظر المدرسة، وتقرر "أن تكون القصة موضوع درس إملاء لجميع فصول المدرسة لكي يفيد منها التلاميذ". وكان ذلك-كما يقول بهاء- "أول مجد حصلت عليه من كتابة القصة". ويضيف "وهو أيضاً –مع الأسف- آخر مجد، فأما المتاعب والمشاكل فلا حصر لها".

شارك بهاء في مظاهرات الطلبة قبل ثورة يوليو، وفرح مع أبناء جيله بقيام الثورة وبنجاح ضباطها الأحرار، ولكنها فرحة ليست طويلة؛ إذ خلقت الثورة تناقضات حادة عند المثقفين والشباب، بين تأييدها في توجهاتها ورفض حملات الاعتقال وأجواء القمع التي خلقتها، "كان الوعي بهذه الازدواجية ومحاولة الخروج منها مؤثراً رئيسياً في كتاباتنا".

دخل بهاء طاهر جامعة القاهرة في سنة قيام الثورة ١٩٥٢، وفيها وفيما حولها تعرف على عدد من مجايليه ممن سموا فيما بعد بـ "جيل الستينيات" منهم غالب هلسا الروائي والأديب الأردني الراحل الذي عاش ربع قرن في القاهرة، "وفي نهاية المرحلة الجامعية أو ربما بعدها مباشرة انضم إلينا سليمان فياض، والقاص الأردني غالب هلسا صديق أجمل سنوات العمر، والذي رحل عن دنيانا فجأة بعد عمر معذّب تشرَّد خلاله في أكثر من عاصمة عربية، ولعل أكثر ما أوجعه فيه هو إبعاده عن القاهرة التي قضى فيها ربع قرن من عمره القصير وأحبها الحب كله".

عن هذا الجيل يكتب بهاء طاهر "أقول بكل تواضع إن جيلنا كله وأنا منه قد ظللنا أوفياء لحلمنا في أن نقدم أدباً جديداً، وفي أن يكون هذا الأدب في اتجاه التغيير نحو الأفضل، على أن يظل أدباً خالصاً لا خطابة فيه ولا عاطفة مبتذلة". وأدب بهاء أدب تغيير من خلال القيم التي يدعو إليها، ومن خلال الروح النقدية التي يفيض بها، وبموازاة هذه الروح حاول بهاء مع أبناء جيله النهوض بحركة واسعة باتجاه الحداثة والتجديد، بوصف ذلك هو التجلي الفني للروح الثائرة المطالبة بالتغيير.

عام ١٩٦٤ نشر بهاء لأول مرة بعد سنوات من الكتابة والثقافة في أجواء الأصدقاء والمقربين، وقد اجتمعت قصصه الأولى في مجموعته المعروفة "الخطوبة" المنشورة عام ١٩٧٢ في طبعتها الأولى. وهي مجموعة مميزة تعكس تلك الأزمة والازدواجية التي أشار إليها بهاء من ناحية الموقف من ثورة يوليو وأدائها في الحكم وفي قيادة البلاد. وفيها مسحة من الإيحاء الذي يتأتى من ضرورة التورية السياسية، ولكنه يفضي إلى خيارات جمالية ورؤيوية متنوعة.

عمل بهاء طاهر مترجماً في مصر وخارجها، ومارس الترجمة الأدبية كهواية، ومن ترجماته المنشورة: ترجمته لمسرحية فاصل غريب لـ "يوجين أونيل" وكذلك ترجمته المميزة لرواية "الخيميائي" لباولو كويلهو وقد نشرت بعنوان" ساحر الصحراء". لقد منحته هذه الهواية التي تحولت إلى عمل ووظيفة كثيراً من الميزات والاختلاف عن أبناء جيله، ويمكن القول إن هذه النافذة منحت أعماله أفقاً أوسع من ناحية إدراكه لموقع عمله الإبداعي لا ضمن سياقه المباشر المصري والعربي، بل ضمن أفق إنساني أوسع، كما ساعدت هذه النافذة وخبراتها على ترجمة أعماله إلى لغات متعددة بالرغم من الصعوبة التي تحيط بترجمة الأدب العربي إلى اللغات العالمية.

الخبرة الأخرى التي يمكن أن نعدها من المؤثرات الضمنية في تجربة هذا المبدع هي الخبرة الإذاعية والدرامية، عندما عمل في مجال البرامج الثقافية والأدبية إعداداً وإخراجاً وتقديماً، وتدرب على إعداد الأعمال الأدبية إعداداً إذاعياً، وتمرس في كتابة السيناريو الذي يعتمد على الحوار اعتماداً أساسياً كرؤية وتقنية. وقد منح هذا التمرين الطويل أعمال بهاء طاهر خصوصية واضحة في مدى قدرتها على أن تكون أعمالاً حوارية تنطوي على إدراك عميق لأهمية النوع الروائي بالمفهوم الباختيني للرواية الحوارية، من ناحية أنها مبنية على

الحوار بين رؤى وقوى وثقافات وشخصيات متنوعة، وينعكس هذا الحوار على لغتها وعلى صياغتها، لتكون ملتقى للغات وللهجات المتنوعة وفق تنوع شخصياتها وتمثيلاتها السردية المختلفة.

عُرِفَ بهاء طاهر قاصاً متميزاً لم يترك القصة القصيرة طوال مسيرته، مستعيناً بها على إضاءة شذرات من الحياة المصرية والعربية، في إطار من الواقعية الرؤيوية التي لا تتوقف عند تصوير الواقع أو نقده، وإنما تتميز ببطانة تأملية تعمّق القصة وتجعل منها نصاً إبداعياً باقياً، بما تستبطنه من طبقات نفسية وفكرية، تتجاوز اليومي والواقعي إلى لحظة الحداثة التي تتمثل فيما يتبقى ويصمد، وفي المعنى الباقي بعد تجاوز حركة اليومي والواقعي.

وقد أنجز بها طاهر حتى اليوم خمس مجموعات قصصية هي: الخطوبة/١٩٧٢، بالأمس حلمت بك/١٩٨٤، أنا الملك جئت/١٩٨٦، ذهبت إلى شلال/١٩٩٨، لم أعرف أن الطواويس تطير/٢٠٠٩.

وله ست روايات يعرفها قراؤه هي: شرق النخيل/١٩٨٥، قالت ضحى/١٩٨٥، خالتي صفية والدير/١٩٩١، الحب في المنفى/١٩٩٥، نقطة النور/٢٠٠١، واحة الغروب/٢٠٠٦.

أعمال بهاء طاهر شهادة حية على عصرنا بمشكلاته وإخفاقاته وأحلامه، ولعل مسألة الحرية ومتعلقاتها السياسية والإنسانية والاجتماعية من أبلغ ما عبرت عنه أعماله، فهو ممن يربطون الثقافة بالحرية، ويشددون على الربط بينهما، وقد عبَّر عن ذلك بصور سردية قصصية وروائية متنوعة، من آخرها ما برز في مجموعته الأخيرة، وخصوصا في قصة "سكان القصر" حيث عبر ببساطة موحية عن علاقة القصر وحراسه وكلابه بمحيط السكان من حوله، فالقصر الذي يبدو أقرب إلى اللغز عند السكان مصدر للقمع وللحد من حرياتهم في الحركة والتجوال بل والتنفس وتبادل الأحاديث، فحتى داخل البيوت يخشى الناس من الحديث الصريح نظراً لخوفهم من التنصت ومن الأجهزة التي تملأ المكان.

ويشير في القصة نفسها إلى "جبلاوي نجيب محفوظ" وإلى "قلعة كافكا" كأنه يتقصد التناص مع رموز أخرى للقمع مما أنتجته الآداب العربية والعالمية، ليسلك عمله في سبيلها بصورة من الصور. وليعمق أبعاد قصته من ناحية أخرى.

وقد يكون من الصعب التعبير عن مكانة هذه التجربة الفريدة في عجالة مثل هذه، ولكن حسبنا الإشارة إلى بعض فيضها الباقي، فمن ذلك أنها استندت إلى تحولات الواقع العربي وأخذت مؤثراته ومحركاته مأخذ الجد، ودمجت تلك التجارب والتفاصيل بالمعنى الوجودي والفلسفي لها، فالواقع ليس مجرد أحداث متراكمة، وإنما هي أحداث لها معنى، ولها مآل وتفسير وأبعاد فكرية ومحركات فلسفية ورؤيوية، بل إنه امتد بأطياف الواقع ليدمجها بآفاق أرحب تعبر إلى المعنى الإنساني والمدلول الوجودي.

وكثيراً ما يتأتى هذا التعبير في إطار جديد من الكتابة عن علاقة العرب بالغرب، في عدد من القصص والروايات، ومنها في المجموعة الأخيرة قصة "لم أعرف أن الطواويس تطير" وكذلك رواية "واحة الغروب" التي نالت جائزة البوكر العربية في دورتها الأولى، وعرفها القراء العرب على نطاق واسع.

الأمر الآخر الذي تقفنا عليه هذه التجربة، هو ما يمكن تسميته بالرواية المعرفية، وهو ما يمكن تبينه من اعتماد الرواية على دراسات سابقة يجريها الكاتب، كما فعل في "نقطة النور" مثلاً ذات المنحى الصوفي النوراني، واللغة الشعرية غير الغريبة على بهاء طاهر بشاعريته وإنسانيته الممتدة، فقد ختمها بالإشارة إلى بعض مصادره، من مثل: المواقف والمخاطبات للنفري، وكتاب الكنز في المسائل الصوفية لصلاح الدين التجاني. وكذلك يظهر مذهب الرواية المعرفية التي تبعد بالرواية عن أن تكون مجرد حدوتة أو أحداث مستمدة من الواقع فحسب، يظهر هذا بوضوح أشد في "واحة الغروب" فهي تبدأ بتنويه يمكن اعتباره نصاً موازياً ضرورياً للتعامل مع الرواية، يشير فيه الكاتب إلى مصدر معرفته ببطل الرواية وتكوين حكايته "الاسم الحقيقي لمأمور واحة سيوة في أواخر القرن التاسع عشر هو محمود عزمي، وإليه ينسب عمل ترك أثراً باقياً في الواحة، سيتعرف عليه القارئ في موضعه من الرواية، وباستثناء ذلك لا توجد أية معلومات تاريخية منشورة عن هذا المأمور أو عن سيرة حياته". فالرواية بهذا المعنى محاولة لكتابة طرف أو أطراف من سيرة محمود عزمي مأمور واحة سيوة في إطار تاريخي منسجم مع عصره، والحقبة التي عاش فيها. وقد لجأ بهاء طاهر إلى مصادر ومراجع متعددة ليتمثل تلك الخلفية التاريخية التي تسند معماره الروائي التخييلي.

وبعد فراغه من الرواية يفرد ثلاث صفحات بعنوان "على هامش الرواية" يوضح فيها المصادر التي استأنس بها في الاقتراب من العصور التاريخية التي حاورتها الرواية، وللتذكير فقد تعرضت الرواية لنهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين إبان الاحتلال البريطاني لمصر، وفترة ثورة عرابي وأصداء هذه الثورة وتأثيراتها، وامتداداً للاهتمام بمقبرة الإسكندر التي أشارت بعض البحوث الآثارية والتاريخية إلى وجودها في سيوة، فقد تعرض لجوانب من تاريخ الإسكندر، وسمح للرواية باستعادة شخصية هذا القائد المؤثر في التاريخ.

والمغامرة الجمالية لهذا النوع من الروايات الجديدة بطابعها التاريخي والمعرفي تتضمن تحديات كثيرة، منها أن تتجنب جفاف الدراسات والتاريخ الخالص، وكذلك أن تضيء مناطق معتمة لم تضئها أو تكتشفها المعلومات التاريخية المتوفرة.

تجربة بهاء طاهر في مختلف وجوهها وتجلياتها تجربة فريدة في إخلاصها ووفائها للثوري والتغييري، وفي طموحها للأنبل والأفضل، وفي تعبيرها عن الواقع المأمول على مدى عقود طويلة، دون أن يصيبها اليأس والإحباط، ودون أن تتوقف عن التطور الرؤيوي والجمالي، وكل ذلك يجعل من حفلنا هذا مناسبة متميزة تليق بهذه اللحظة التاريخية من التاريخ العربي الحديث، حيث تتسع آيات التغيير، وإن بأدوات وظروف غير متوقعة، ولكنها في مجملها تنبئ بصدق الموقف ونبل الرؤية مما تميز به بهاء طاهر في نورانيته وبهائه وعطائه، وفي إيمانه بولادة المستحيل.

مؤنس وتجديده الإبداعي

• بهاء طاهر

ما عناصر التجديد التي أضفناها أو أضافها مؤنس الرزاز إلى الكتابة العربية؟ من يقرأ كاتبنا للمرة الأولى يدهشه من دون شك هذا المدى الرحب من الرؤية الإنسانية، هذا الشمول الذي يحتضن الثقافة العربية منذ شعرها الجاهلي وما قبله، وحتى آخر تجليات الحداثة فيها شعراً ونثراً، وذلك بالقدر نفسه الذي يحتضن به الثقافة الإنسانية من شتى أقطارها. وعند مؤنس فإن تعداد ألف قليلة وبغداد القرن العشرين، وبيروت الروشة والشياح، وعمان الغربية وحاضرها الملتبس تأتلف كلها لتصنيع مكاناً واحداً وزماناً واحداً هو عالم مؤنس الرزاز الخاص الذي تشكل ملامحه، أو الذي ينبثق بالأحرة مكتملاً من لغة ابتدعها واشتقها مبلورة وصافية من فرائد لغة الأجداد والأحفاد البمذولة له ليغني بها ملامحها الماساوية وملاهيا الساخرة على السوار، كأنما تأتيه عفواً وهو ينام ملء جفونه عن شواردها.

هو يقول مثلاً في (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) "ليل يورق أرقاً. أرق أبيض أرق، وظلال تنحدر كموج من خصل وحشة بائدة، ظلال في ظلام من اللظى. تتثنى كأنما تقفو أثراً تطارده كإيقاع قصيدة لامرئ القيس. إيقاع يقرع الذاكرة ويأتي صافياً عارياً من المفردات".

هو هنا كأنما يصف لغته هو نفسه، ذلك النثر الصافي الذي ينساب رائقاً ومموسقاً دون تكلف ولا عناء، يرفده تذوق رفيع لجماليات هذه اللغة ومقدرة فطرية على التعبير بها. وتعكس هذه الرواية الملحمية عمق إحساس مؤنس بمفردات التراث العربي والقدرة على تطويعه من صعاليك عروة بن الورد، إلى بلقيس، وشهرزاد ألف ليلة، إلى أبطال أهل الكهف الذين لبثوا

يوماً أو بعض يوم هو دهر بأكمله يتجاوز عنده العصور والمكان، أو من جلجامش إلى فريد شوقي، إلى أحمد بن بيلا والمهدي بن بركة الذين جمع بينهما، رغم أنف التاريخ، وإلى جانب غرب وأغراب لا حصر لها يتسلل العالم الخارجي ليفرض وجوده، فهناك كريستوفر كولومبوس وكارل جوستاف يونج وبيرجسون وعشرات الشخصيات الأخرى التي جلبها مؤنس الرزاز من الغرب إلى الشرق في هذه الملحمة.

قرأت في حياتي كثيرين من الكتاب حاولوا ما يسمى بإحياء التراث، وذلك غالباً لتسليط ضوء على الماضي بغية الإسقاط على الحاضر ولإظهار التشابة، ولكن عند كاتبنا لا يتعلق الأمر بهذا الإحياء ولا بعملية إسقاط من أي فرع، بل يصبح التراث والحاضر شيئاً واحداً، لا يتمثل الماضي في عملية تراكم بل في حياة مكتملة، إن تكن بعض ملامحها غائبة عن العيان، فهي كامنة في الأعماق. ألا تخاطب إحدى الشخصيات في الرواية بطلها قائلة: "أنت مثل هذه العمارة ما يظهر منها معاصر لكن تحت السطح طوابق أندلسية وعباسية.. حتى نصل إلى طوابق أهل الكهف والإنسان الأول البهائي؟ أبطال كاتبنا والكاتب نفسه، إذن يعيشون هذه اللحظة الكونية الممتدة، لا تفريق فيها بين ماضٍ وحاضر -فهو وهم يعيشون حياة البدائي في الغابة والإنسان المعاصر في الطائرة في وقتٍ واحد.

وفي رأيي أن تعامل مؤنس الرزاز مع التراث وعرضه موصولاً بالحاضر، لا إسقاطاً عليه، يمثل إسهاماً مهماً جديراً بأن يحتذى من كل من يريد أن يسير على طريقته بطبيعة الحال.

وهذا التعامل أو هذه الرؤية مرتبطة أوثق الارتباط بالموضوع الأساس في أدب كاتبنا وهو التمرد والثورة، أو الانعتاق والحرية. فهذه اللحظة الكونية التي تمتح في رواياته محتشدة بتاريخ من القهر والقمع والمطاردة، تجسد هذا التاريخ على نحو أبشع من تفاصيل التعذيب الوحشي، تلك العبارة التي يقتبسها من الحجاج ويفتتح بها رواية البحر من روائكم "من تكلم فَعَلناه، ومن سكت مات بدائه غماً". ذلك القمع الذي هو كالليل، يدرك الأحرار أنّى كانوا. كأن مؤنس يقول لنا المجد إذن للأحرار الذين يرفضون الصمت ويدفعون الثمن مهما كان فادحاً. نلتقي عنده بعديد من الأبطال الذين يجربون عذاب السجن فينكرون هوياتهم حين يضعفون، أو يثوبون إلى ضمائرهم فيثبتون، ويبدع الكاتب في تحليل تلك اللحظات من الضعف الإنساني وبواعثها كما في رواية "أحياء في البحر الميت" ويصحبنا في تعاطف صادق في مسيرة استرداد الكبرياء والحرية التي يتختلف من شخصية إلى أخرى، فهو لا يرسم أنماطاً بل يبدع شخصيات حية لها فرادتها وكينونتها المستقلة. وحتى حين يختار شخصياته

من الواقع مثل شخوص عصر الوحدة – عبد الناصر والمشير وعبد الحميد السراج فهو يقدمهم لنا بأسمائهم دون كناية أو رمز، ولكنهم ليسوا أبناء الواقع بل أبناء خياله الخصب. هم شخصيات موازية لشخوص التاريخ يصور من خلال تناقضاتهم وانعكاسها الروائي مأساة الوحدة المجهضة التي شعرت أنه يبكيها بالرغم من أخطائها وخطاياها. هو ككاتب خفيف لا يذم شخصياته ويترك لك كقارئ إن شئت أن تذم أفعالها، ولكن لن تغيب عنك لحظة في كل الأحوال رسالة الأساسية بأن هذه الوحدة أجهضت لأنها أجهضت الحرية في المقام الأول.

عند مؤنس الرزاز هي الحرية أولاً وأخيراً، بدونها يكون العدم وبها وحده يكون الخلاص. وقد يمكن أن نرى أن علاقة الشرق والغرب ملمح أساسي في معمار مؤنس الرزاز الروائي، غير أني لم أشعر أن هذه العلاقة تمثل عنده إشكالية على الإطلاق وفي سياق اهتمامه الأساسي بالحرية والانعتاق فإن التقدم والتراجع مألوفان في الشرق مثلما هو الحال في الغرب، وبذرة الحرية يمكن أن تنبت هنا مثلما ترعرعت هناك شريطة أن ندفع ثمن الحرية.

أحياناً تؤلمه الولادة العسرة فيقول على لسان شخصياته وربما معبراً عما في نفسه، "دفعنا بنفس سخية ثمناً باهظاً في سبيل الحلم.. فإذا الحلم شرنقة تطبق علينا وتخنقنا في قوقعة كابوسها".

هذا حزن شريف ومبرر يعانيه أبطال العمل من أجل الحرية ولكنهم لا يستسلمون لهن، وهو يردّ على ذلك الهاجس بلغة النص، لا بالتنظير، في قصة قصيرة بديعة هي "النمرود" السجين الذي يراهن أحباؤه أنه لن يبكي حين يطلق سراحه لأنه مناضل وعنيد، إلى آخر الصورة النمطية للبطل الذي لا يعرف لحظة ضعف، غير أن النمرود في الحقيقة يذرف الدموع الغزيرة حين يختلي بنفسه وحيداً، يخرج إلى الناس يستمد من وجودهم العون ويلقاهم باسم الوجه.

يقول لنا مؤنس الرزاز إن الإنسان يعاني وينهزم ويضعف لكن جذوة الحرية قد لا تخبو أبداً. بشَّرنا ولن تخيب بشارته بمولد الفجر الذي حلم به وعمل من أجله أن يشرق نوره.

للأردن أن تفخر بكاتبها الكبير مؤنس الرزاز وبما أسهم به في مسيرة أدبنا العربي، مثلما تفخر بأنداد له في الرواية والشعر جعلوا من الأردن واحة أدبية جميلة تنشر ظلها على وطنها العربي الكبير دون تفريق.